
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 04073 7033

HISTOIRE
GÉNÉRALE
DE LA MUSIQUE

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT. — MESNIL (EURE).

HISTOIRE

GÉNÉRALE

DE LA MUSIQUE

DEPUIS LES TEMPS LES PLUS ANCIENS

JUSQU'A NOS JOURS

PAR F.-J. FÉTIS

TOME CINQUIÈME



PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN-DIDOT ET CIE

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

1876


MAR 29 1966

HISTOIRE

GÉNÉRALE

DE LA MUSIQUE.

LIVRE DOUZIÈME.

LA MUSIQUE AUX DOUZIÈME ET TREIZIÈME SIÈCLES.

INTRODUCTION.

CAUSES DE LA TRANSFORMATION DES CHANTS DES PEUPLES EUROPÉENS.

Jusqu'au règne de Charlemagne et après sa mort jusqu'au dixième siècle, l'influence ecclésiastique et monacale s'étendit sur toutes les populations de l'Europe : il était impossible qu'il en fût autrement, l'ignorance de la noblesse égalant celle du peuple et le clergé seul possédant la science de cette époque, car seul il savait lire et écrire. Les exercices pieux et le soin de pourvoir aux nécessités impérieuses de la vie remplissaient l'existence de chacun. Les chants du peuple, particulièrement dans les contrées occidentales et septentrionales, consistaient en cantiques et en complaintes. Les années, les siècles s'écoulaient sans apporter d'autres changements à cette situation que les malheurs de la guerre et les dévastations des barbares. Pour la société comme pour les individus, la vie était triste et monotone. On nous objectera sans doute que, dès le huitième siècle, les écrivains parlent des *joculatores*, jongleurs, des *ministrales*, ménétriers, *histriones*, histrions, *mimi*, mimes, et *saltatores*, danseurs, qui faisaient les délices du bas peuple : nous savons cela et nous sa-

vons aussi que cette misérable espèce existait, longtemps auparavant, chez les Gallo-Romains; mais nous parlons du peuple honnête et non de la populace qui est la même partout et dans tous les temps.

Au dixième siècle s'établit l'ordre féodal qui porta la première atteinte à la puissance du clergé et rendit la situation des peuples plus malheureuse. Les excès et les crimes qui en furent la suite amenèrent l'institution de la chevalerie, pour en être le contre-poids et pour protéger le faible contre le fort. Que, comme on l'a dit, la pensée politique qui fonda cette même institution se soit proposé de resserrer par elle les liens de la féodalité, cela est vraisemblable; mais elle se trompa, n'ayant pas prévu que le principe de l'honneur, devenu la loi du chevalier, lui imposerait le devoir d'être le défenseur de l'opprimé. La chevalerie ne cessa qu'après l'extinction du régime féodal : elle n'eut plus alors de raison d'être. En France et dans la Belgique l'institution de la chevalerie fut suivie de l'organisation des communes, par laquelle commença l'émancipation du peuple. Ce nom fut donné aux associations d'habitants d'une même ville unis pour se défendre contre les violences des seigneurs : l'origine des communes remonte à la date de 1070. Bientôt elles eurent un maire, des échevins, une milice bourgeoise, et l'esprit public s'éveilla. Il inspira des chants d'une forme nouvelle, essentiellement différents, par leur rhythme cadencé ainsi que par une certaine énergie de sentiment, des cantiques et des complaintes où dominait le caractère du chant liturgique. Le chant des croisés, *Jerusalem mirabilis*, qu'on a vu dans le quatrième chapitre du livre onzième de notre Histoire (1), peut faire comprendre quels étaient ces chants d'une allure franche et décidée : rien de semblable ne se trouve dans les époques antérieures; on y sent la vie du peuple.

Nous arrivons au grand événement révolutionnaire des croisades d'où sortit un monde nouveau. Après que le concile de Clermont (1095), présidé par le pape Urbain II, eut décrété la première croisade pour la conquête de Jérusalem, l'enthousiasme inspiré par les prédications qui appelaient les fidèles à prendre part à cette expédition sainte,

(1) Tome IV, p. 182.

cet enthousiasme, disons-nous, commença par la France : son exemple entraîna l'Angleterre, l'Allemagne et l'Italie. « Beaucoup « de seigneurs, qui n'avaient point d'abord pris la croix et qui « voyaient partir leurs vassaux sans pouvoir les arrêter, se déter- « minèrent à les suivre comme chefs militaires, pour conserver « quelque chose de leur autorité. La plupart des comtes et des ba- « rons n'hésitèrent point d'ailleurs à quitter l'Europe, que le concile « venait de déclarer en état de paix, et qui ne devait plus leur « offrir l'occasion de signaler leur valeur ; ils avaient tous beaucoup « de crimes à racheter : On leur promettait, dit Montesquieu, de les « expier suivant leur passion dominante : ils prirent donc la croix « et les armes (1). » Il n'est pas de notre sujet d'entrer dans l'histoire de ces luttes de l'Occident et de l'Orient qui, commencées dans l'année 1096, ne se terminèrent qu'au commencement du quinzième siècle : nous ne les considérons qu'au point de vue des changements dans les mœurs qui en furent les conséquences en Europe, et qui ont été les causes des transformations de la musique, dans son caractère ainsi que dans ses formes.

Au bruit des armes, le seul qui eût jamais retenti dans les châteaux forts des seigneurs, aux tournois et assemblées des chevaliers, avaient succédé, depuis le départ du maître, de ses écuyers et de ses hommes d'armes pour la croisade, le calme et le silence; la vie uniforme et l'ennui pour la châtelaine. En cette situation qui partout était la même, les pages des comtesses et des baronnes, essayant de les distraire, n'imaginèrent pas de moyen plus efficace que d'introduire près d'elles des joueurs de vielle et de rote, des saltimbanques et faiseurs de tours qu'ils appelaient des villes voisines et qui, jusqu'à cette époque, n'avaient eu d'autre emploi que de divertir le peuple dans les rues et dans les carrefours. Il y a lieu de croire que ces musiciens ambulants, assez rares au commencement du douzième siècle, n'étaient pas fort habiles sur leurs instruments : cependant les châtelaines, pour qui cette musique vulgaire était une nouveauté, y trouvaient de l'agrément et récompensaient généreusement les instrumentistes de bas étage et les jongleurs qui venaient égayer leurs sombres demeures. Plus tard, d'autres joueurs d'ins-

(1) Michaud, *Histoire des Croisades*, t. I, p. 58, édit. de Paris, 1854.

truments et chanteurs, revenus de la Palestine, firent entendre aux nobles dames des airs d'un goût nouveau, ornés de fioritures, dont ils avaient trouvé les modèles chez les *alatych* orientaux (1). De proche en proche, le goût de ces nouveautés s'étendit; le chant et le jeu des instruments devinrent un besoin de chaque jour pour les populations; la noblesse, naguère dédaigneuse de ces choses abandonnées au peuple, y trouva bientôt ses passe-temps les plus agréables, et, cultivant elle-même les arts de poésie et de musique, elle ne rechercha pas avec moins d'ardeur la renommée de *trouveurs de chansons* que celle qu'elle tenait de ses hauts faits d'armes.

Si l'on compare cette disposition des esprits à l'engourdissement du monde occidental dans les siècles précédents, on comprendra qu'une transformation si radicale dans les mœurs a dû être l'effet de plusieurs causes qui ne semblent pas avoir fixé suffisamment l'attention des historiens. Aucun doute n'est possible sur la réalité du changement dont il s'agit et qui s'opéra dans les douzième et treizième siècles. L'immense quantité de pièces de poésie chantées et de mélodies produites à cette époque historique, ainsi que l'absence absolue de ces choses dans les temps antérieurs, en fournissent une démonstration inattaquable. Jusqu'au onzième siècle et même jusqu'au douzième, on ne chanta qu'en latin, sauf certaines exceptions de contrées dont il sera question dans le premier chapitre de ce livre. Le progrès des langues populaires avait été lent, et plusieurs siècles s'étaient écoulés avant qu'elles fussent chantables et assez flexibles pour se prêter à la variété des rhythmes et des formes. Au douzième siècle, elles avaient atteint, sous ces rapports, un certain degré d'avancement qui devint beaucoup plus marqué dans le treizième. D'autre part, la diversité des instruments de musique mentionnés par les poëtes du moyen âge, dans un nombre infini de passages de leurs œuvres, prouve qu'on était alors à la recherche des sonorités de timbres différents, indices non douteux des tendances musicales de l'époque.

Une question se présente donc : quelles sont les causes de la transformation des mœurs, au point de vue du goût passionné qui s'est manifesté dans les douzième et treizième siècles pour la poésie

---

(1) Musiciens arabes.

chantée et pour la musique instrumentale? Nous disons les causes parce qu'il y en a plusieurs, les unes générales, les autres particulières : il en est aussi dont l'effet n'a pas été immédiat, mais dont l'action ne peut pas être méconnue. Tant que les peuples furent accablés par les malheurs qui signalèrent les huitième, neuvième et dixième siècles, et qu'ils ne purent trouver de consolation que dans leurs exercices de piété, leurs chants furent des cantiques et des complaintes sur des mélodies lentes et sans rhythmes accusés. Après l'institution de la chevalerie, une amélioration considérable survint dans le sort de ces mêmes peuples : ils se sentirent protégés contre les abus de la force et assistèrent avec joie aux tournois devenus pour eux des fêtes populaires. Cette cause est générale; elle marque, au commencement du onzième siècle, une première phase d'affranchissement, et, par une conséquence naturelle, elle produit une meilleure disposition instinctive pour le chant rhythmique.

Avant les croisades, qui furent la seconde cause générale de la transformation des mœurs, on en trouve une particulière dans l'organisation des communes dont les heureux résultats ont été signalés par les historiens et dont les effets moraux ne sont pas moins certains. Cette cause d'amélioration est particulière, parce qu'elle ne concerne que la France et les Pays-Bas, les peuples de l'Allemagne et ceux des gouvernements oligarchiques de l'Italie ayant été dans d'autres conditions. Quant aux résultats des croisades sur les mœurs européennes, ils furent généraux et de plusieurs sortes. Nous avons dit comment il y eut transformation dans les habitudes des femmes nobles en Europe pendant l'absence de leurs époux et de leurs pères, et comment elles cherchèrent, dans les plaisirs mondains, des distractions et des consolations qu'elles trouvaient autrefois dans des exercices religieux. Il n'y eut pas de moindres changements chez les rudes barons qui combattaient dans l'Orient les ennemis de la foi. L'âpreté de leur caractère s'adoucit par degrés dans le contact permanent avec les guerriers des autres nations, ainsi que dans les services qu'ils se rendaient mutuellement. Peut-être aussi d'autres causes agirent-elles sur ces cœurs de fer pour les amollir : un climat brûlant, le luxe oriental et ses voluptés, une musique langoureuse et des chants d'amour résonnant incessamment à leur oreille, mille séductions enfin inconnues dans leurs vieux manoirs. Quoi qu'il en

soit, l'effet produit sur ces nobles chevaliers fut de leur enlever leur ancienne rudesse et de les rendre sensibles aux accents de la poésie et de la musique. A leur retour en Europe, la plupart de ces guerriers parurent d'autres hommes à leurs vassaux.

Environ trois siècles avant la première croisade, les Sarrasins (1) firent, en 820, la conquête de l'Aquitaine et de la Gaule Narbonnaise : ils s'y maintinrent avec des alternatives de succès et de revers pendant dix-sept ans (820 à 837). Ce peuple était alors le civilisateur du monde. Son séjour prolongé dans ces provinces de la France exerça, par ses chants et par ses instruments, la plupart inconnus jusqu'alors, une puissante influence sur la formation de la langue romane provençale et sur le goût de la musique. Cette influence est reconnue et constatée par un des historiens les plus récents de cette langue (2). Telle est la cause pour laquelle les *troubadours* ou poëtes-musiciens de la France méridionale précédèrent d'environ deux siècles les trouvères du nord et de la Belgique Wallonne dans l'art de la poésie chantée, quoique déjà la langue d'*oïl* existât lorsque, dans l'Aquitaine, on parlait encore un latin corrompu mêlé de grec non moins dégénéré.

De ce qui précède ressort ce fait que les premières révélations de la musique mondaine du moyen âge, sur le continent européen, appartiennent aux douzième et treizième siècles. Notre douzième livre a pour objet principal cette détermination de l'art; toutefois, d'autres sujets d'une grande importance, lesquels appartiennent à la même époque, y seront traités avec les développements nécessaires, à savoir la notation du plain-chant et celle de la musique mesurée, la musique à sons simultanés dans les formes du même temps, les altérations du chant romain dans sa nouvelle notation, la musique dans les diverses formes du drame du moyen âge, les instruments et l'orgue, enfin l'histoire de la didactique musicale

---

(1) M. Francisque Mandet, *Histoire de la langue romane* (roman provençal); Paris, 1840, p. 34 et suiv. Voir aussi Fauriel, *Revue des Deux-Mondes*, ann. 1832, t. XIV, série I.

Le savant Reinaud, *Invasions des Sarrasins en France*, p. 307, dit cependant que l'occupation d'une partie du royaume par les Sarrasins n'eut d'autre effet que de retarder le développement d'une civilisation qui tendait à se communiquer à toute la société chrétienne de cette époque. On s'étonne qu'un homme qui connaissait si bien l'histoire des Arabes ait pu mettre leur civilisation au 9me siècle au-dessous de celle des Gaules à cette époque. Cette erreur a été relevée par Fauriel et par M. Mandet.

(2) Fr. Mandet, ouvrage cité, p. 134.

dans ces deux siècles. De même que nous l'avons fait pour le chant de l'Église romaine, nous démontrons dans ce livre que les origines de la musique mondaine du moyen âge sont orientales en ce sens que les chansons des troubadours, des trouvères et des minnesinger sont inspirées par celles des Arabes, et que, comme celles-ci, elles exaltent les perfections de l'objet aimé et se plaignent de son absence ou de ses rigueurs; que leurs mélodies sont chargées d'ornements comme les chants des *alatych;* et que les instruments de cette époque, à archet, à cordes pincées et à manche, ainsi que les hautbois et les flûtes douces, sont venus de l'Arabie; enfin nous constatons que les historiens de la musique, ne connaissant pas ces origines ou les niant, n'ont avancé que des erreurs.

CHAPITRE PREMIER.

LA MUSIQUE AUX DOUZIÈME ET TREIZIÈME SIÈCLES DANS LA FRANCE MÉRIDIONALE. — LES TROUBADOURS. — LEURS CHANTS. — LES JONGLEURS. — CHANTS POPULAIRES.

La langue d'*oc* ou le roman provençal était déjà employé dans la poésie au neuvième siècle; bien qu'on n'en connaisse pas aujourd'hui de monuments d'une époque si reculée, on a une indication formelle de son existence dans une églogue latine qui convie les poëtes romans et latins aux funérailles d'Adhalard, abbé de Corbie, mort en 826. Le passage est ainsi rapporté :

> *Rustica* concelebret *romana* latinaque lingua
> Saxo, qui pariter plangens, pro carmine dicat :
> Vertite huc cuncti cecinit quam maximus ille,
> Et tumulum facite, et tumulo superaddite carmen (1).

Dans les plus anciennes pièces parvenues jusqu'à nous, le roman provençal se mêle au latin et quelquefois au roman septentrional ou langue d'*oïl,* comme dans le *Mystère des vierges sages et des vierges folles*, dont nous avons rapporté un chant dans le onzième livre de

---

(1) *Acta S. ord. Sanct. Bened.*, sæc. IV, part. I, p. 340.

notre Histoire (1), d'après un manuscrit du onzième siècle. Des vers composés par des moines de Saint-Martial de Limoges, sous le règne de Henri I (1031-1060), et qui se trouvent dans le même manuscrit (2), offrent un mélange barbare de roman provençal, de latin, de patois limousin et de roman français.

Avant les poëtes-chanteurs appelés *troubadours*, dont les œuvres sont connues, il y eut des versificateurs musiciens attachés aux maisons des seigneurs et qui étaient connus sous le nom de *jongleurs* : nous sommes informés de ce fait par un troubadour du treizième siècle, nommé Giraud Riquier, dans une requête à Alphonse X, dit *le Sage*, roi de Castille et de Léon. La pièce est instructive et mérite d'être rapportée en partie :

« Il n'est pas convenable de comprendre tous les jongleurs sous « une même dénomination, puisqu'il y a entre eux de grandes « différences. Ceux qui font bien leur état ont le droit de se plaindre « de ce qu'on les confonde avec de misérables coureurs de rues qui « jouent de quelque instrument tant bien que mal et qui chantent « au milieu des carrefours, entourés de la plus vile canaille, men- « diant leur pain sans pudeur, n'osant se montrer dans une noble « maison et s'en allant ramasser quelques sous dans de méchants « cabarets. — Est-il juste d'appeler jongleurs des gens dont la seule « ressource est de montrer des singes et autres bêtes ?

« La jonglerie a été instituée par des hommes de science et de « savoir pour divertir la noblesse et lui faire honneur par le jeu des « instruments. Aussi les nobles seigneurs ont-ils eu des jongleurs à « leur service et en ont-ils encore par bienséance. Puis vinrent « les troubadours pour raconter les hauts faits, louer les preux et « les enhardir dans leurs prouesses ; car qui ne peut les faire peut « les juger, et celui qui sait ce qu'elles doivent être n'est pas tenu « de les accomplir. Ainsi commença la jonglerie et chacun vécut à « son plaisir chez les nobles. »

« Que conclure de ce texte ? dit M. Diez : que les jongleurs, c'est- « à-dire les joueurs d'instruments, sont antérieurs aux troubadours « et résidaient comme eux dans les cours (3). » Ce qui est incertain,

---

(1) *Hist. génér. de la musique*, t. IV, p. 489.
(2) N° 1139, fonds de Saint-Martial, de Limoges, à la Bibl. nation. de Paris.
(3) *La Poésie des Troubadours*, Paris et Lille, 1845, p. 18.

par absence de monuments, c'est si ces jongleurs, prédécesseurs des troubadours, ont aussi cultivé la poésie chantée et s'ils ont eu quelque part au perfectionnement de la langue romane provençale.

C'est à la fin du onzième siècle que commence le règne des *troubadours*. Troubadour, en provençal *trobador*, signifie *trouveur de poésie et de musique*. La plupart, en effet, étaient poëtes et musiciens; ceux qui n'avaient pas le talent de la musique adaptaient à leurs couplets des airs populaires ou prenaient un jongleur à leur service, pour composer les mélodies de leurs chansons et même pour les chanter. Le plus ancien troubadour connu est Guillem IX, comte de Poitiers. Également renommé par sa bravoure, son esprit et ses talents, il ternissait malheureusement ces belles qualités par les mœurs les plus dissolues. Il prit part à la seconde croisade de 1101 et partit, suivant Diez, à la tête de 300,000 hommes; mais il ne faut pas prendre ce nombre pour celui d'une armée : il s'y trouvait plus de pèlerins que de guerriers. Cette foule indisciplinée ne sut pas soutenir l'attaque des Turcs; elle périt ou fut emmenée captive et le comte Guillem, échappant presque seul par la fuite, revint en Europe. Peu touché du résultat malheureux de son expédition, il en fit le sujet de plusieurs de ses chansons. De celles-ci, neuf ont été conservées dans les manuscrits. Leur versification est facile, mais elles sont peu remarquables par les idées. Le comte de Poitiers en composait aussi les mélodies et n'en avait pas moins bonne opinion que de ses vers. Parlant d'une de ses chansons, il dit : « Mes vers sont « tous de longueur égale; je me loue de l'air que j'y ai adapté; il « est excellent (1). »

Les premiers troubadours et en même temps ceux qui eurent le plus de part aux progrès de la langue poétique furent des chevaliers et des nobles. Après le comte de Poitiers, on compte parmi ces poëtes chanteurs de haut lignage Rambaut III, comte d'Orange (1150-1173), Guillem de Cabestaing, mort vers 1181, Richard Ier, comte de Poitiers et roi d'Angleterre, surnommé *Cœur-de-Lion* (1169-1199), Robert Ier, dauphin d'Auvergne (1169-1224), Bertrand de Born, dont le talent s'exerça de 1180 à 1195, Pons de Capdueil, un

(1) Qu'els motz son faitz tug per egau
Cominalmens
E'l sonet, qu'ieu meteis m'en lau,
Bos e valens.

des plus distingués (1180-1190), Rambaut de Vaqueiras (1180-1207), Uc de Saint-Cyr (1200-1240), Peire Cardinal (1210-1239), Sordel (1229-1250). Cependant, parmi les troubadours, voire même les plus remarquables par leurs talents, se placèrent au premier rang des hommes nés dans la classe bourgeoise et même plus bas; tels furent Bernard de Ventadour, fils du chauffeur de four au château du comte Ebles II de Ventadour (1140-1195), Peire d'Auvergne (1155-1215), Peire Rozier (1160-1180), Peire Ramon de Toulouse (1170-1200), Arnaut de Marueil (1170-1200), Guiraut de Borneil (1175-1220), Peire Vidal, le plus original des poëtes chanteurs (1175-1215), Folquet de Marseille, qui poétise et chante de 1180 à 1195, Gaucelm Faidit, l'un des plus éminents chansonniers entre les habiles (1190-1240), Aimeric de Peguilain (1205-1270), et enfin, Guiraut Réquier (1250-1294).

Plusieurs historiens ont considéré la guerre contre les Albigeois, ainsi que les persécutions et les massacres qui en furent la suite, comme la cause du silence auquel se résolut la muse des troubadours dès la seconde moitié du treizième siècle : nul doute n'est possible sur la légitimité de cette conséquence de pareils malheurs; mais ce silence indique aussi un changement dans les mœurs de la France méridionale en ce qui concerne la galanterie qui servait de thème aux chants occitaniens. Une autre cause paraît aussi probable dans la cessation de ces chants; elle se trouve dans l'épuisement de leurs formes : la musique prenait, d'ailleurs, dès la seconde partie du treizième siècle, une direction très-caractérisée vers de nouveaux développements de l'emploi des sons simultanés, et l'attention était fixée sur ces essais dont on voit des monuments dans un précieux manuscrit de la bibliothèque de la Faculté de médecine, à Montpellier, lesquels seront l'objet d'un examen dans la suite de ce livre.

Les divers genres de chants des troubadours étaient la chanson, *canson*, ou chant en plusieurs couplets; le *vers*, autre chanson en vers courts, presque toujours de quatre pieds et généralement en rimes masculines; le couplet, *cobla*, chanson d'amour en une seule strophe; le sirvente, *sirventés*, chanson laudative ou satirique dans laquelle il n'était pas question d'amour; la complainte, *planch*, chant de douleur sur la mort d'un ami, d'un héros, d'une femme aimée; le tenson, *tensós*, chant de dispute dont les couplets formaient un dialogue contradictoire et qui, dans la littérature des trouvères, est

appelé *jeux partiz* ou partagés; la pastourelle, *pastorita* ou *pastorella*, dont le nom indique le genre; la ronde, *canson redonda*, laquelle n'est pas tombée en désuétude et dont la forme primitive a été conservée, en ce sens que le dernier vers d'une strophe doit être le premier de la suivante. Plusieurs autres variétés de chants ont été employées par certains troubadours; mais celles qui viennent d'être nommées ont été les plus répandues.

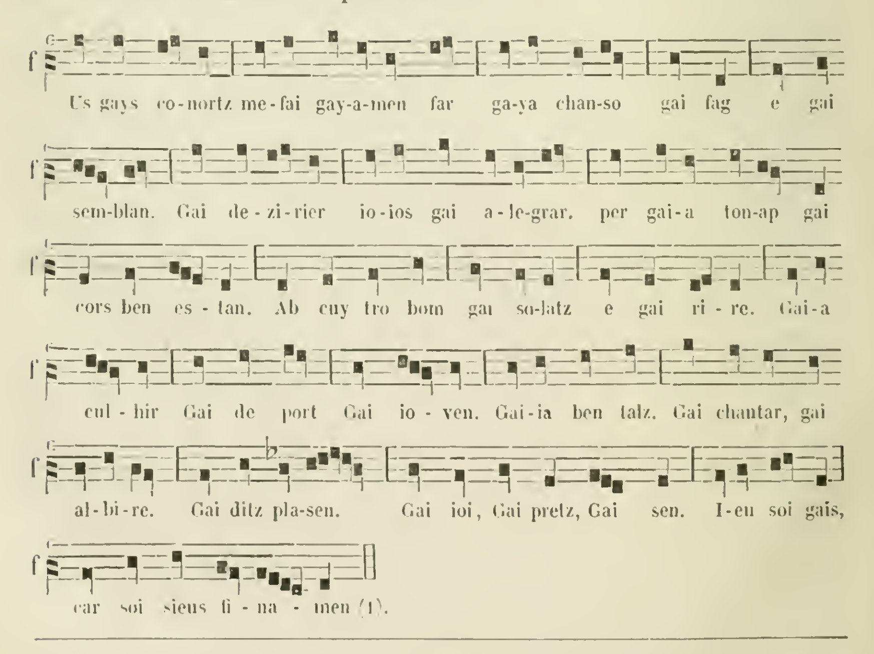
Le caractère des mélodies était analogue au genre de la poésie : on a sur ce point un témoignage certain de l'existence d'une règle dans une chanson du troubadour Aimeric de Péguilain, lequel, tout en mentionnant des exceptions, dit : « J'ai souvent entendu dans les « cansonettes des rimes masculines, et des féminines dans les meil- « leurs vers. J'ai saisi des airs courts, à mouvement pressé dans les « vers, et des mélodies traînantes dans les cansons. De part et « d'autre, c'étaient lignes de même longueur et chants de même « ton (1). » La chanson était divisée en couplets égaux. Dans tous les couplets les vers avaient des dispositions semblables, soit pour la mesure des vers, soit pour les rimes. Les mélodies de ces chansons, ainsi que nous l'avons dit, étaient composées par le troubadour lui-même, ou par son jongleur, à moins que les vers n'eussent été faits sur le chant d'un ancien air populaire. Les manuscrits du treizième siècle donnent en même temps la poésie et la musique d'un grand nombre de chansons, quoiqu'il y en ait beaucoup plus dont on n'a pas les airs.

La notation des chansons contenues dans les manuscrits a été une source d'erreurs pour la plupart des musiciens qui ont essayé d'en donner des traductions en notation moderne. On ne peut douter que ces chants furent inspirés par le goût oriental, venu de trois sources dans la France méridionale, à savoir : le voisinage de l'Espagne placée sous la domination arabe, puis le séjour prolongé des Arabes dans l'Aquitaine et la Gaule Narbonnaise, et, enfin, l'influence générale incessante des croisades pendant les douzième et treizième siècles. La plupart des troubadours étaient incapables de noter les chants qu'ils croyaient composer et qui n'étaient guère que des souvenirs de chants orientaux ajustés sur les paroles, ainsi que le dé-
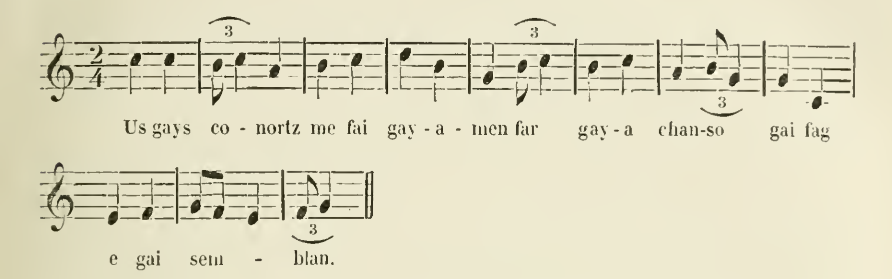
---

(1) Fr. Diez : *la Poésie des troubadours,* trad. par le baron Roisin. Paris, 1845, p. 109.

montre la comparaison des uns et des autres : nous pouvons être affirmatif sur ce point, puisque l'on a mainte preuve que la plupart des troubadours, trouvères et minnesinger ne savaient ni lire ni écrire. Comme chez les Arabes, les mêmes phrases se répètent souvent dans les chansons des troubadours; comme chez les Arabes, ces mêmes phrases sont entourées de notes d'ornements, tels qu'apogiatures, groupes et trilles. Confiées d'abord à la mémoire des jongleurs, ces chansons furent ensuite notées par les plus habiles d'entre eux : or, il advint que n'ayant aucune notion, à cette époque, des notes sans valeur de temps déterminé, comme sont les petites notes dans la musique moderne, et ne sachant comment les exprimer par les signes trop peu variés de la nouvelle notation de cette époque, ignorant même l'existence des *minimes* en forme de losange ainsi que de la *plique*, qui leur auraient été de grand secours, ils écrivirent les mélodies des chansons, particulièrement celles du douzième siècle, avec deux valeurs de notes seulement, ainsi qu'on le voit dans la chanson suivante, par Pons de Capdeuil, tirée d'un manuscrit de la bibliothèque nationale.



(1) Une espérance gaie lui fait chanter gaiement une chanson gaie, pour une dame gaie dont l'amour le tient gai. (Le mot *gai* est répété vingt-deux fois dans le couplet.)

Le rhythme de ce chant n'est pas douteux et le mouvement ne l'est pas davantage, étant indiqué par le sens des paroles. Quant aux notes de valeurs différentes liées sur une syllabe, les traducteurs de musique ont l'habitude d'en faire des valeurs de triolets, parce qu'ils considèrent la note d'apogiature comme ayant la moitié de la durée de la suivante; mais, s'il en était ainsi, deux notes de cette espèce composeraient un temps, ce qui romprait le rhythme et produirait parfois des mesures incomplètes, ainsi que le serait la terminaison de la première phrase de notre chanson, si on la notait ainsi :
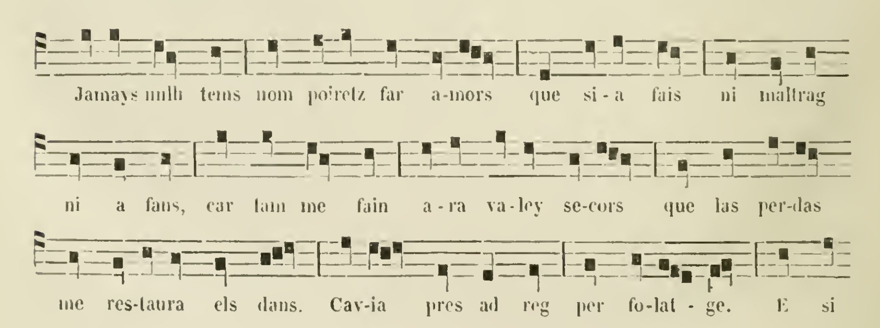


L'erreur de ceux qui veulent voir, dans la notation des anciens troubadours, trouvères et jongleurs, un système régulier, provient de ce qu'ils ignorent ou nient systématiquement l'origine orientale des chansons du moyen âge, et, d'autre part, de ce qu'ils ne songent point à l'inhabileté technique de ces pauvres musiciens chansonniers, lesquels ne savaient pas écrire ce qu'ils exécutaient par imitation. Villoteau, Lane, MM. Salvador Daniel et Christianowitsch, ont écrit comme elles doivent l'être les mélodies arabes et mauresques, avec leurs ornements en petites notes sans valeur déterminée de temps; c'est de la même manière qu'ont été recueillis les chants populaires de l'Andalousie et d'autres provinces de l'Espagne, et c'est également ainsi qu'auraient dû être notées les chansons des troubadours et des trouvères, si les signes nécessaires avaient existé. Perne seul a bien compris le caractère de ces chants, lorsqu'il a traduit ceux du châtelain de Coucy, quoiqu'il ait aussi substitué la valeur des triolets à la simple petite note; il n'a pas craint d'employer les doubles croches et même les triples, lorsque cela était nécessaire. On ne peut trop se pénétrer de cette vérité : les troubadours, trouvères, minnesinger et jongleurs n'ont pas connu les signes avec lesquels il aurait fallu noter leurs chansons et qui n'existaient pas de leur

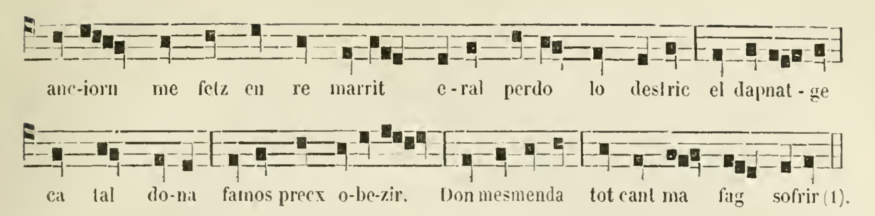
temps; les musiciens qui les ont notées se sont servis de signes qui n'y répondent pas. On verra plus loin qu'il en a été de même pour le plain-chant. Ces faits établis, nous donnons la traduction suivante de la chanson de Pons de Capdeuil, convaincu que nous sommes que c'est la seule rationnelle.

Mouvement animé.

Us gays co-nortz me fai gay-a-men far ga-ya chan-so gai fag
e gai sem-blan. Gay de - zi-rier io-ios gai a - le - grar. Per gai -
a ton - ap gai cors ben es - tan. Ab cuy tro bom gai so-latz e
gai ri - re. Gai-ia culh-ir. Gai de port. Gai io - ven.
Gai-a ben tatz. Gai chan-tar, Gai al - bi - re. Gai ditz pla - zen.
Gai ioi, Gai pretz. Gai sen. I-eu soi gais, car soi sieus fi - na - men.

La chanson suivante, dont l'auteur est le troubadour Guillem de Saint-Didier, est aussi une production des vingt dernières années du douzième siècle.





TRADUCTION EN NOTATION MODERNE.

Jamays nulh tems nom poi-retz far a-mors que si-a fais ni

mal-trag ni a fans, car tam me fay a-ra va-len se-cors

que las per-das me res-tau-ra els dans. Cav-ia pres ad reg

per fo-lat-ge. E si anc-iorn me fetz en re-mar-rit

e-ral per-do lo des-tric el dap-nat-ge ca tal do-na fa-mos

precx o-be-zir. Don mesmen-da tot cant ma fag so-frir.

Les historiens de la littérature ont tous remarqué la monotonie de manière et de style des troubadours, ainsi que le petit nombre d'i-

(1) Il ne se rebutera jamais des maux de l'amour, puisqu'il a si bien réparé ceux qu'il avait soufferts par sa folie et qu'il a su fléchir par ses prières une dame qui lui fait oublier tous ses malheurs. — Il n'a point songé qu'il y eut d'autre dame dans le monde depuis le jour que l'amour le conduisit tout tremblant auprès de celle dont les doux regards s'insinuèrent dans son cœur et en effacèrent le souvenir de toutes les autres femmes. (Interprétation de M. Mandet.)

dées incessamment reproduites dans toutes leurs productions. M. Diez a dit avec beaucoup de justesse sur ce sujet :

«... Le siècle impose à ses enfants une manière commune de pen-« ser et de sentir; et ces quelques plantes, si heureusement dotées « par la nature, ne sauraient parvenir à leur entier développement. « La simplicité de pensée est le trait caractéristique, saillant, de cette « poésie et de l'époque qui la vit fleurir, époque où l'on s'en tenait « à quelques opinions reçues, sans pressentir l'avénement éloigné « d'une ère où tant d'impulsions divergentes prendraient naissance, « où s'entre-croiseraient tant de fils intellectuels.
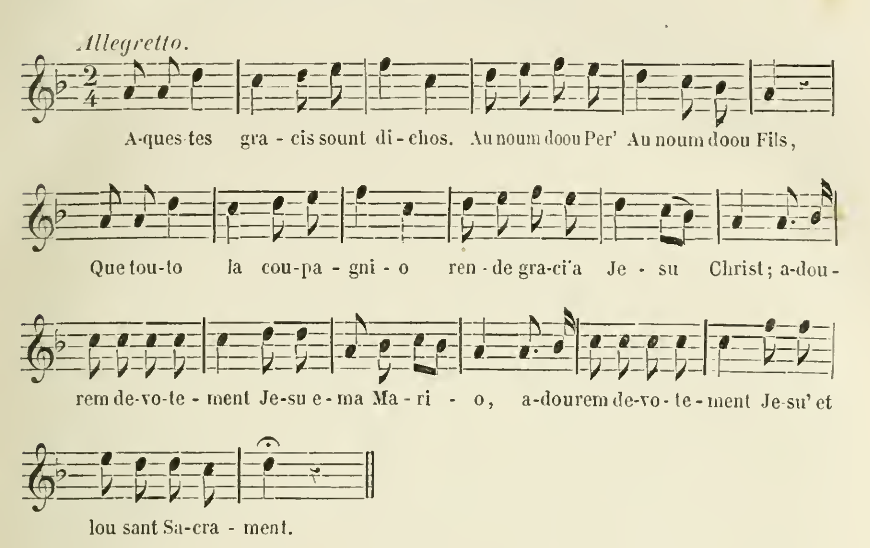
« Prenons pour exemple les descriptions de la nature : c'est in-« cessamment la verdure des prés et des arbres, le parfum des « fleurs, la clarté du soleil, le chant des oiseaux; jamais un petit « tableau intuitif; ce ne sont que des traits accumulés; en dernière « analyse, une énumération. Le pinceau de Bernard de Ventadour « est l'un des plus riches en couleurs, et pourtant, ne fût-ce qu'en « un petit nombre de vers, il faut qu'il se répète (1). »

Ces vérités sur la poésie des troubadours, nous pouvons les appliquer avec assurance aux chants qu'ils y ont adaptés : là aussi est l'absence de variété, l'uniformité accablante. Nulle trace d'idée individuelle ne s'y fait remarquer. Le début de la première phrase a parfois une certaine grâce mélodique; mais on rencontre cette même phrase dans vingt autres chansons de poëtes différents. On ne pourrait peut-être pas en trouver une seule dans laquelle cette première phrase ne serait pas répétée immédiatement. Cependant la phrase initiale de quelque chant que ce soit, est, sans aucune exception, ce qu'il y a de plus satisfaisant : le reste, vague, monotone et sans la moindre tentative pour exprimer le sentiment indiqué par les paroles, fait naître la fatigue et l'ennui. Quant au rhythme, il est presque toujours insaisissable, soit dans la correspondance des temps de la mesure, soit dans la symétrie du nombre de mesures dont se composent les phrases, bien que les vers soient régulièrement mesurés. La supériorité des chants populaires les plus anciens est saisissante sous ce rapport : pour en citer un exemple, entre ceux de l'ancienne Aquitaine qui se chantent encore, nous le choisirons

---

(1) Frédéric Diez, *La Poésie des Troubadours*, traduction de M. de Roisin, p. 124.

parmi les cantiques. Les paroles en ont été rajeunies suivant la prononciation du provençal moderne; mais son antiquité n'est pas douteuse; les habitants du pays le tiennent d'une tradition qui remonte, dit-on, au quatorzième siècle. Voici ce chant :



Dans ce cantique, le rhythme de temps a le caractère très-énergique; le rhythme périodique n'est pas moins régulier : c'est ainsi que le premier membre de phrase n'ayant que trois mesures, le second lui répond par un même nombre, ce qui établit la symétrie rhythmique. Quant aux deux phrases finales, *adourem devotement*, elles sont toutes deux de quatre mesures et se répondent selon les règles de l'équilibre rhythmique. Si l'on examine ce chant dans tout son développement, on y trouvera une clarté, une décision dans la contexture des phrases dont le sentiment mélodique est satisfait et qu'on chercherait vainement dans tous les chants des troubadours. On trouverait les mêmes qualités dans la plupart des chants populaires que nous pourrions rapporter.

Notre appréciation des mélodies adaptées aux chansons, sirventes et autres poésies des troubadours, n'a pas pour objet de diminuer l'importance de leur mission littéraire et musicale, nous pourrions même dire sociale, car ils n'eurent pas moins de part à l'extinction de la barbarie qu'au développement du goût pour la poésie et la musique. C'est par eux que commença l'ère de la civilisation euro-

péenne ; c'est également par eux qu'entre le chant de l'Église et celui des peuples, fut entreprise la création d'une poésie chantée, soumise à certaines règles d'art. Ces essais des troubadours durent subir la loi commune de tout ce qui commence : leur persévérance à maintenir les formes qu'ils avaient adoptées fut la conséquence naturelle de la lenteur du mouvement des idées à leur époque. Ils n'ont pu songer à l'idée de progrès qui appartient au monde moderne et que ni l'antiquité ni le moyen âge n'ont connue. Nous avons fait voir, dans le troisième volume de notre Histoire, que l'immobilité dans la politique, dans les usages et dans les arts, fut considérée comme le souverain bien social par les plus illustres philosophes et par les intelligences les plus remarquables de la Grèce. Ne nous étonnons donc pas si les troubadours du douzième siècle, après avoir *trouvé,* selon leur dénomination, des chants d'une certaine forme en harmonie avec la transformation de mœurs qui s'opérait, et dans lesquels étaient réunies un petit nombre d'images séduisantes pour des hommes naguère grossiers jusqu'à la brutalité, ne nous étonnons pas, disons-nous, que ces poëtes chanteurs n'aient pas essayé de perfectionner leur œuvre au-delà d'une certaine limite. Le devoir de la critique est de constater ce qu'ils ont fait pour l'art, sans en exagérer la valeur intrinsèque, mais sans en méconnaître l'importance historique.

En parlant de *troubadours* et de *jongleurs*, dont les noms sont incessamment mêlés aux mêmes exercices, la question se pose naturellement sur ce qui les distinguait les uns des autres. On considère en général les troubadours comme les poëtes compositeurs et les jongleurs comme attachés à leur service pour l'exécution de leurs œuvres, soit comme chanteurs, soit pour l'accompagnement sur un instrument : il n'en était pourtant pas toujours ainsi. Des poëtes qui ont joui d'une réputation méritée, et qui avaient pris rang dans la chevalerie, se donnaient eux-mêmes le nom de jongleurs : tel fut Raimbaut ou Rambaut de Vaqueiras, troubadour de race noble ; d'où l'on doit conclure que troubadour et jongleur étaient souvent synonymes. Ce qui les distinguait l'un de l'autre, c'est qu'il y avait des troubadours qui ne tiraient aucune rémunération de leur talent, tandis que d'autres en faisaient une ressource pour leur existence. Voilà pourquoi Diez ramène le problème à cette solution : *on appelait jongleurs tous ceux qui faisaient un métier de la poésie ou de la musi-*

que (1). Le même savant propose la classification suivante : 1° Les troubadours qui n'étaient pas jongleurs, c'est-à-dire ceux qui ne poétisaient que pour l'honneur, à savoir, les grands seigneurs et les poëtes indépendants; 2° les troubadours jongleurs ou poëtes de cour, lesquels faisaient de l'art une profession lucrative; 3° les jongleurs qui n'étaient pas troubadours ou qui composaient la classe des joueurs d'instruments, les saltimbanques et les faiseurs de tours (2). Ce sont ces derniers, dont l'existence était déjà signalée au huitième siècle, ainsi que nous l'avons fait voir précédemment, qui avaient jeté la déconsidération sur le nom de jongleur, en provençal *juglar*. Il y a lieu de s'étonner qu'une autre dénomination non flétrissante n'ait pas été donnée à ceux qui, à la fois poëtes et musiciens, faisaient de leurs talents un usage honnête bien que rétribué, et qu'eux-mêmes n'aient pas protesté contre le mot abject par lequel on les désignait. Plusieurs d'entre eux appartenaient à la noblesse du second ordre : tels furent Guillem de Cabestaing, Pons de Capdueil, Peirol, Rambaut de Vaqueiras, Peire Cardinal et plusieurs autres. D'autres sortaient de la classe bourgeoise, comme Folquet de Marseille, Arnout de Marueil, Gaucelm Faidit, Peire Vital et Aimeric de Peguilain (3).

Certains troubadours, particulièrement ceux qui s'attachaient à des grands seigneurs ou qui allaient de château en château, savaient chanter et jouer de quelque instrument. C'est ainsi qu'on voit, dans un écrit du temps, que Pons de Capdueil était poëte, qu'il chantait et jouait de la viole :

« Pons de Capduilh e *trobava* e *violava* e *cantava* be. »

D'un autre, nommé *Perdigon*, qui fut protégé par Pierre II d'Aragon, puis par Guillaume IV d'Orange et qui, dans la guerre des Albigeois, montra la plus noire ingratitude par un chant de victoire sur la bataille de Muret, où succomba son premier protecteur, il est dit aussi qu'il était jongleur, qu'il savait poétiser, qu'il jouait bien de la viole et chantait :

« Perdigos fo joglar e sap trop ben *violar* e *trobar* e *cantar*. »

(1) Ouvrage cité, p. 28.
(2) *Ibid.*, p. 29.
(3) *Ibid.*, p. 30.

Les troubadours dépourvus des talents de chanteurs et de joueurs d'instruments étaient obligés d'avoir un ou plusieurs jongleurs à leur service, pour chanter leurs vers en s'accompagnant de la viole ou de la rote. Ainsi l'on voit que Peire Cardinal menait avec lui son jongleur pour chanter ses *sirventes* :

« Peire Cardinal... menan ab si son joglar, que cantava sus sirventes. »

Et Borneil était accompagné de deux chanteurs qui chantaient ses chansons :

« Borneill... menava ab se dos cantadors, que cantavan las soas cansos. »

Un certain nombre de troubadours composaient les airs de leurs chansons; mais d'autres y étaient inhabiles et devaient employer, pour ce travail, les meilleurs musiciens parmi les jongleurs. Le soin que prennent les anciens biographes des troubadours de mentionner ceux qui avaient à la fois le talent de poëte et celui de musicien, prouve qu'il n'en était pas ainsi de tous. On a vu que Guillem, comte de Poitiers, se vantait, dans les premières années du douzième siècle, d'avoir fait des vers bien cadencés et d'y avoir appliqué un air *excellent*. Il est dit aussi de Peire d'Auvergne qu'il composait les meilleurs airs : *Peire d'Alvernhe... fes li melhors sons*, et de Richard de Barbezieux qu'il trouvait, en buvant, les chansons et leurs airs : *Richartz de Barbesieu... trobava avinement mots e sons.*

Peu de troubadours savaient écrire : les anciens biographes mentionnent ceux qui possédaient ce rare avantage, ce qui indique que le plus grand nombre ne l'avaient pas. Élias Carel est cité, par exception, comme ayant cette habileté et, de plus, pouvant noter ses mélodies, ce qui sans doute était plus rare encore : *ben escrivia motz et sons,* dit le biographe. Arnaut de Cotignac, troubadour qui vécut à la fin du douzième siècle, avoue son incapacité pour ce travail, sollicitant un gentil clerc d'écrire sa chanson :

Ben es lo vers c'l chantador,
Et volgra bon entendador.
Per dieu belhs clercx tu lo m'escrire (1).

Guiraut de Calanson cite un autre poëte qui avait dû faire écrire sa chanson. Vers et musique étaient donc plus souvent confiés à la

(1) Ouvrage cité, p. 37.

mémoire des troubadours et des jongleurs, qu'au vélin ou au papier : des altérations ont pu en être le résultat pour la poésie, mais les inconvénients ont été beaucoup plus graves encore pour la musique. Le sens des mots est déterminé de telle sorte, que des erreurs qui produiraient des non-sens ou qui rompraient la mesure seraient facilement aperçues et corrigées par la critique : il n'en est point ainsi quant aux fautes de la notation de la musique, surtout à une époque où le système de cette notation était incomplet et n'avait pas les signes nécessaires pour rendre toutes les traditions du chant. Les erreurs produites par la tradition sont irréparables, le chant étant, par sa nature même, essentiellement vague, et les formes les plus diverses pouvant y prendre place, sans qu'il soit possible de discerner, dans cette variété, quelle a été la pensée de l'auteur.

Nous avons dit précédemment ce qui distinguait le jongleur du troubadour, quand lui-même n'était pas à la fois poëte et musicien. Sa fonction principale consistait à chanter des chansons, des sirventes, des pastourelles et autres pièces, en s'accompagnant d'un instrument qui souvent était la viole. Cependant son talent ne se bornait pas à jouer de cet instrument à archet; suivant le poëte Guiraut de Calanson, si le jongleur était habile dans son art, il pouvait également se faire entendre sur huit autres au nombre desquels était la *citole*, la *mandore*, la *gige*, sorte de viole rustique à trois cordres (d'où est venu le mot allemand *geige*), la *rote*, le *psaltérion*, la *harpe*, le *chalumeau* et la *symphonie* :

« IX estrumens
« Si be'is aprens
« Ben poiras fol esferezir. »

Le jongleur voyageait de compagnie avec le troubadour non musicien, en qualité de chanteur ou d'accompagnateur. Si le poëte chantait ses chansons et autres pièces, le jongleur lui donnait le ton avec la viole et suivait le chant à l'unisson ou à l'octave. Il était aussi tenu de chanter les pièces les plus célèbres des autres troubadours, lorsqu'elles lui étaient demandées dans les cours des princes ou dans les châteaux des grands seigneurs. Enfin, le jongleur devait pouvoir réciter certains épisodes de romans, ou d'autres récits en vers, dont une grande quantité était populaire. Si l'on en croit le même Guiraut de Calanson, le jongleur accompli était, de plus, acrobate et prestidigitateur : il dansait, passait

à travers des cerceaux, jouait avec des pommes qu'il rattrapait sur la pointe de deux couteaux, imitait le chant des oiseaux, faisait faire des exercices à des singes et à des chiens savants et exécutait des tours d'équilibre sur la corde tendue. Nous croyons que le poëte a confondu, dans ce passage, le jongleur vulgaire, le véritable saltimbanque avec le jongleur musicien : le compagnon du poëte troubadour ne pouvait pas descendre aussi bas. On ne doit pas admettre rigoureusement, d'ailleurs, ce que dit Guiraut de Calanson concernant l'étendue du savoir des jongleurs : l'exemple d'une semblable réunion de talents devait être très-rare. Dans les fêtes des palais et des châteaux, il s'en trouvait souvent plusieurs, et ils se partageaient la besogne, ainsi que le prouvent ces vers du *Roman de Flamenca :*

Apres si levon li juglar
Cascus se volt faire auzir.
Adonc auziras retentir
Cordas de manta tempradura.
Qui saup novella violadura,
Ni canzo, ni descort, ni lais,
Al plus que poc, avant si trais.
L'uns viola lais del *Cabrefoil*,
E l'autre cel de *Tintagoil :*
L'us cantet cels dels fis amanz,
Et l'autre cel que fes *Ivans* ;
L'us menet arpa, l'autre viula,
L'us flautella, l'autre siula ;
L'us mena giga, l'autre rota ;
L'us diz los mots e l'autr'els nota (1).

Dans la France centrale et septentrionale les jongleurs n'étaient pas attachés au service des trouvères; ils chantaient les ouvrages de ces poëtes, mais ils jouissaient de leur liberté. Eux-mêmes composaient des chansons et jouaient de plusieurs instruments, comme les jongleurs de la Provence, ainsi qu'on le voit par ce passage du roman de l'*Atre périlleux* (2) :

Cil jougléour de pluisors tons
Cantent et sonent lor vieles (3),

(1) Raynouard, *Lex. rom.*, t. I, p. 8-9.
(2) Manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris, n° 7989, fol. 44, v. col. 2.
(3) Ces vers ne riment pas; il y a, sans doute, faute de copiste.

Muses, harpes et orcanons (orgues portatives)
Timpanes et psaltérions,
Gigues, estives et frestiaus,
Et buisines et calemiaux (chalumeaux).

Ils étaient souvent rémunérés avec magnificence et recevaient parfois de beaux chevaux, des habits somptueux et de riches bijoux, suivant ces vers du même roman :

Au matin quant il fu grant jor,
Furent paié li jongleor,
Li un orent biax palefrois,
Beles robes, et biaux agrois (bijoux).

Parmi eux se trouvaient parfois des hommes recommandables, non-seulement par leurs talents, mais encore par leurs qualités morales. Tel fut un certain *Blegabres*, jongleur du treizième siècle, dont il est parlé dans ces vers du même temps, rapportés par M. P. Paris :

« Blagobres régna après li.
Cil sot de nature de cant,
Onques nus n'en sot plus, ne tant :
De tos estrumens sot maistrie,
Et de diverses canteries;
Et mult sot de lais et de note,
De vièle sot et de rote,
De lire et de satérion (*sic*),
De harpe sot et de choron,
De gighe sot, de simphonie,
Si savoit assés d'armonie;
De tous giex sot à grant planté
Plain fu de débonnaireté.
Porce qu'il ert de si bon sens
Disoient li gent à son tens,
Que il ert Dex des jogléors,
Et Dex de tos les chantéors.

Le relâchement de mœurs de la plupart de ces jongleurs, les présents qu'ils recevaient et la faveur dont ils jouissaient dans le monde désœuvré, en augmentèrent le nombre à tel point, que Philippe-Auguste fut obligé de les chasser du royaume. Cependant ils y rentrèrent bientôt et formèrent une corporation qui prit le nom de *ménestrandie* et obtint des lettres patentes. Leur nom de jongleurs fut alors remplacé par celui de *ménétriers*. Les actes de cette corporation fu-

rent enregistrés au Châtelet le 23 novembre 1331, et le chef qu'elle avait choisi reçut le titre de *roi des ménétriers*. L'art de la ménestrandie ou de la jonglerie fut alors divisé en quatre classes : les trouvères qui composaient les romans, fabliaux, chansons et autres poésies, formaient la première; dans la seconde étaient les conteurs qui récitaient les œuvres des trouvères; les musiciens qui chantaient et jouaient des instruments étaient appelés *chantaires* ou *ménétriers* et composaient la troisième classe; dans la quatrième, qui était la plus nombreuse, se trouvaient les saltimbanques ou joueurs de gobelets, escamoteurs habiles et dresseurs d'animaux. Humiliés d'une telle association, les musiciens ou ménétriers se séparèrent de cette classe en 1397, et firent de nouveaux règlements qui furent confirmés par une ordonnance de Charles VI, en date du 24 avril 1407.

Au treizième siècle le savoir des jongleurs embrassait une multitude de choses, dont on comprend difficilement qu'ils aient été en possession. Un fabliau de cette époque (1) en fait une énumération étourdissante : le poëte suppose que deux jongleurs se sont rencontrés dans un château et s'y sont pris de querelle; après s'être moqués et injuriés réciproquement, ils font le sommaire des ressources dont ils disposent pour divertir le châtelain : ils connaissent les poëtes anciens et contemporains et peuvent en réciter ou déclamer immédiatement les ouvrages; ils savent conter en roman et en latin; réciter les aventures des chevaliers de Charlemagne et du roi Arthur; chanter toutes les chansons et poésies de quelque genre que ce soit; jouer de tous les instruments et donner des conseils aux amants; enfin ils connaissent tous les jeux et y sont habiles. Si la moralité des gens de cette espèce était peu respectable, on doit avouer qu'ils étaient doués d'une rare intelligence et d'une mémoire prodigieuse.

Par une ordonnance, saint Louis exempta les jongleurs qui arrivaient à Paris du droit qui se payait à l'entrée de cette ville, sous le Petit Châtelet, à la condition qu'ils chanteraient un air au *peager*. Si le jongleur avait un singe, il était dispensé de payer les quatre deniers dus pour cet animal, s'il lui faisait faire ses exercices devant

(1) *Les deux bordéors ribauds*, manuscrit de la Biblioth. nation. de Paris, n° 7218, fol. 213, v°.

ce même commis (1). Cet usage est l'origine du proverbe, *payer en gambades et en monnaie de singe.*

CHAPITRE DEUXIÈME.

LA MUSIQUE AUX DOUZIÈME ET TREIZIÈME SIÈCLES DANS LA FRANCE OCCIDENTALE, SEPTENTRIONALE ET DANS LA BELGIQUE. — LES TROUVÈRES. — LEURS CHANTS. — CHANSONS POPULAIRES.

Il n'y a pas de tradition si bien établie contre laquelle ne s'élève, à certain moment, une opinion contraire, et qui ne soit remise en question : l'histoire de la poésie chantée en offre un exemple remarquable. Prenant en considération l'ordre chronologique dans lequel se sont produits les chants des troubadours et ceux des trouvères, les historiens de cette poésie ont établi, comme un fait à l'abri de toute contestation, que les poëtes chanteurs méridionaux ont été les maîtres de ceux de l'ouest et du nord de la France. Parlant de la poésie (2) élégante et polie des troubadours qui succéda aux chants grossiers des anciens jongleurs, M. Diez disait encore en 1826, après Raynouard, que la France méridionale fut sa première patrie. Cependant l'abbé de la Rue, épris d'enthousiasme pour les bardes armoricains et voulant faire sortir les langues romanes, non du latin, mais du celtique, est venu soutenir, quelques années plus tard (3), que les chants des troubadours, comme ceux des trouvères, ne furent que des imitations des *lais* bretons, lesquels n'étaient eux-mêmes que des réminiscences des chants antiques des bardes de l'Armorique. Pour l'abbé de La Rue, les jongleurs ne sont pas, dans l'origine, ces *joculateurs* flétris, dès le huitième siècle, par les écrivains ecclésiastiques; ce sont des bardes, hommes graves, auteurs des *chansons de gestes*, écrites d'abord en dialecte armoricain et qu'on traduisit plus tard en diverses langues. Une de ces chansons de

---

(1) *Establissements des mestiers de Paris, par Estienne Boileau qui fust prévost de Paris, depuis* 1258, *jusqu'en* 1268 ; manuscrit de la Biblioth. nation., fonds de Sorbonne, fol. 204, 1re col. chapitre *Del paage du petit pont.*

(2) Ouvrage cité, p. 1.

(3) *Essais historiques sur les bardes, les jongleurs et les trouvères normands et anglo-normands.* Caen, 1834, 3 vol. in-8°.

gestes eut pour sujet le chef normand *Rollon :* plus tard, par corruption, on l'a appelée la *Chanson de Roland.* Les romans de Roland, d'Olivier, des Douze pairs, comme ceux de la Table ronde, et d'autres encore, viennent de la même source; leurs auteurs sont ces jongleurs descendants des bardes. Ce sont eux aussi qui ont créé le théâtre du moyen âge et qui sont les premiers auteurs des *miracles,* des *mystères* et des *moralités.* Les instruments à archet, à cordes pincées ou frappées, ne sont pas d'origine orientale; la *rote* est celtique. Ce système n'eut pas de succès; mais il donna lieu à de vives discussions entre l'auteur et le savant Raynouard, qui soutenait la cause des troubadours.

Dans le temps où fut publié le livre de l'abbé de La Rue, parut celui de M. Arthur Dinaux sur les *Trouvères cambrésiens;* nous y lisons : « Il règne en général une idée fausse sur les anciens poëtes « français; on rapporte, d'une manière trop absolue, tous les pre« miers essais de poésie nationale aux *troubadours* ou poëtes du « midi, tandis que *presque en même temps* florissaient les *trouvères* ou « poëtes du nord. Ces deux noms ont la même origine et la même si« gnification ; chaque peuple seulement lui a donné la terminaison qui « convenait à son langage. Les brillants troubadours sont plus célè« bres et plus connus; les modestes trouvères sont plus délaissés et « moins appréciés. Cela tient peut-être autant à la réserve et à la « vergogne naturelle aux hommes du nord, qu'à l'amour-propre et « à l'outrecuidance qu'on reproche quelquefois aux habitants des « rives de la Garonne (1). »

Si l'histoire de la musique au moyen âge n'était intimement liée à celle des troubadours et des trouvères, nous n'aurions pas à nous occuper de la question littéraire dont il s'agit; mais il est important d'établir l'origine du caractère mélodique des chants des trouvères et conséquemment de démontrer l'antériorité de ceux des troubadours. Ainsi qu'on le voit, la question est purement chronologique, ce qui en rend la solution facile : rappelons donc les faits exposés dans le chapitre précédent. Le premier troubadour connu est Guillem ou Guillaume IX, comte de Poitiers : ses premières chansons sont antérieures à l'an 1100. Il avait été précédé par d'autres poëtes plus

(1) *Les Trouvères cambresiens,* p. 1, 2.

obscurs dont les noms sont inconnus, mais de qui l'on a conservé quelques fragments de poésies chantées. Après Guillem viennent Bernard de Ventadour, Rambaut III, comte d'Orange, Guillem de Cabestaing, Peire d'Auvergne, Peire Rogier, Bertrand de Born, Pons de Capdueil, Peire Ramon de Toulouse, Robert dauphin d'Auvergne, Arnaut de Marueil, Folquet de Marseille, Rambaut de Vaqueiras, Peire Vidal, Guillem de Saint-Didier et plusieurs autres, qui tous sont du douzième siècle; Gaucelm Faidit, Aimeric de Peguilain, Uc de Saint-Cyr, Peire Cardinal, Sordel et Guiraut Riquier seulement appartiennent au treizième. Si nous examinons ce qui concerne les trouvères, particulièrement les notices de ceux du nord de la France qui sont contenues dans les trois ouvrages de M. Dinaux (1), nous verrons qu'à l'exception de deux ou trois qui ont vécu vers la fin du douzième siècle, tous sont du treizième et du quatorzième. Sans entrer dans la question du mérite des uns et des autres, il est donc de toute évidence que les troubadours ont été les maîtres des trouvères pour la poésie chantée.

Les brillants troubadours sont plus célèbres et plus connus, et les modestes trouvères sont plus délaissés et moins appréciés, dit encore M. Dinaux : nous croyons qu'il est facile de démontrer par les faits que c'est le contraire qui est exact. L'abbé Millot a donné, en 1774, une *Histoire littéraire des troubadours* qu'il avait tirée des recueils manuscrits de Lacurne de Sainte-Palaye : avant la publication de ce livre, peu de littérateurs savaient à peine les noms de ces premiers poëtes de la France. Depuis l'abbé Millot jusqu'à Raynouard, quarante-deux ans se sont écoulés; dans cet intervalle, rien n'a paru sur les troubadours, tandis qu'on a eu les collections de Le Grand d'Aussy, de Barbazan, de Méon; les notices des trouvères avec les citations de leurs poésies, lesquelles remplissent la plus grande partie du deuxième volume de l'*Essai sur la musique* par La Borde; les Mémoires sur le châtelain de Coucy par le même; les chansons de ce trouvère publiées par M. Francisque Michel; les publications de B. de Roquefort, de MM. Paulin Paris, de Monmerqué, Francisque Michel, Jubinal, sans parler de l'immense quantité de romans et de poésies du moyen âge qui ont été mis au jour depuis 1835. On voit

(1) *Les Trouvères cambrésiens;* 3e édit. Paris, 1837. — *Les Trouvères de la France et du Tournaisis.* Paris, 1839. — *Les Trouvères artésiens.* Paris, 1843.

que l'érudit auteur des ouvrages remarquables sur les trouvères du nord de la France et d'une partie du Hainaut a exprimé, dans le passage que nous avons rapporté, des opinions qui ne sont pas justifiées par les faits.

L'abbé de La Rue qui, comme M. Dinaux, ne veut pas que les troubadours aient précédé les trouvères, s'y est pris d'autre manière. Son premier trouvère est Richard Ier, duc de Normandie, né en 933; c'est donc un trouvère du dixième siècle. On ne connaît aucune poésie de ce prince; mais, dit l'auteur du livre sur les trouvères normands, l'histoire atteste indirectement ses talents poétiques : ce qu'il appelle l'*histoire*, ce sont des vers dans lesquels Robert Wace dit que Richard n'avait pas le talent de rire, qu'il n'allait pas à la chasse, et qu'il ne faisait point de *sirventois*. Le second trouvère de l'abbé de La Rue est Thibaut de Varnon, que l'*Histoire littéraire de la France* place au douzième siècle (1) : quant à lui, il n'en éprouve aucun embarras, le faisant remonter à la première moitié du onzième; il est vrai qu'il est obligé d'avouer qu'aucune de ses poésies n'est parvenue jusqu'à nous. Le troisième trouvère normand est Taillefer, qui chevauchait devant les chevaliers de Guillaume le Conquérant et qui n'est connu que par les vers de Wace : *Taillefer qui mult bien cantait*, etc. Un anonyme, auteur d'un *Voyage de Charlemagne allant de Constantinople à Jérusalem*, vient en quatrième : on ne sait rien de sa personne ni de l'époque où il vécut, mais, d'après sa versification romane, l'abbé de La Rue le place dans la première moitié du douzième siècle. Le cinquième trouvère est Henri Ier, duc de Normandie et roi d'Angleterre qui, suivant l'abbé de La Rue, fut appelé *le beau clerc*. Pour justifier, dit-il, les droits de Henri au titre de beau clerc, *nous lui attribuons une collection de fables dites ésopiennes, qu'il traduisit du latin en anglais, mais sans pouvoir dire si elles étaient en prose ou en vers!* Nous ne pousserons pas plus loin ces citations de noms toujours accompagnés de dates supposées et d'interprétations forcées : ce que nous pouvons dire, c'est que l'abbé de La Rue n'est pas dans la question. Ce qu'on entend par *troubadours* et *trouvères*, ce sont des auteurs de poésies chantées; or, aucun de ceux qu'il cite comme trouvères, jusqu'au treizième siècle, n'est poëte chanteur; aucun n'est véritable-

(1) Vol. XIII, p. 112.

ment trouvère; enfin, aucun de ces écrivains normands et anglo-normands n'offre le moindre intérêt pour l'histoire de la musique au moyen âge. A ce propos, il nous paraît nécessaire de faire la remarque que, dans leurs travaux sur la littérature du moyen âge, plusieurs écrivains de notre temps partagent l'erreur de l'abbé de La Rue, en appelant *troubadours* ou *trouvères* quiconque versifia à cette époque sur quelque sujet que ce soit. On peut les appeler *poëtes*, si toutefois il y a de la poésie dans ce qu'ils ont écrit, mais ils ne furent trouvères ou troubadours qu'à la condition d'avoir fait des poésies destinées au chant, c'est-à-dire des chansons, lais, sirventes, rotruanges, pastourelles, complaintes, jeux-partis, fabliaux et romans, bien qu'on ne chantât de ceux-ci que des épisodes sur une sorte de formule mélodique qui se répétait jusqu'au bout, comme celle du fabliau d'*Aucassin et Nicolette*, que nous avons donnée au tome Ier de notre Histoire (p. 171); aux douzième, treizième et quatorzième siècles, ceux-là seuls furent appelés de ces noms. Les Allemands en ont encore restreint la signification dans le mot *Minnesinger*, chanteur d'amour, que les lexiques font synonyme de *troubadour* et de *trouvère* : il est certain que, dans l'origine, ce fut la vraie signification de ces mots.

Le nombre des trouvères qui vécurent dans les treizième et quatorzième siècles serait immense, si l'on citait les noms de tous ceux qui ont rimé quelques chansons : nous n'indiquerons que ceux qui, à des titres plus ou moins considérables, ont joui de plus ou moins de célébrité. Tous furent Français ou Belges. En voici la liste dans l'ordre alphabétique, la classification chronologique étant trop incertaine pour la plupart :

TROUVÈRES DES TREIZIÈME ET QUATORZIÈME SIÈCLES (1).

Adam de Gévency ou de Gévanchy, né au diocèse d'Arras. — Huit chansons.

Adam-de-le-Halle dit **le bossu d'Arras**, né dans cette ville, au commencement du treizième siècle, mort en 1286. Trouvère de premier ordre. — Trente-trois chansons; jeux-partis; rondels ou rondeaux; motets à trois voix; poëmes; jeux ou pièces de théâtre avec chant.

(1) Nous ne donnons pas la biographie de ces poëtes chanteurs, parce qu'elle se trouve dans l'histoire de la littérature française ainsi que dans les recueils de leurs poésies.

Adenez ou **Adans**, surnommé le **Roi**, parce qu'il avait été couronné dans un concours. — Romans.

Andrieu Contredis, né à Arras de famille noble. Treizième siècle. — Dix-sept chansons.

Aubin de Sézanne, né dans la petite ville de ce nom, en Champagne. Treizième siècle. — Cinq chansons.

Audefroy-le-Bâtard, trouvère artésien. Treizième siècle. Créateur de la romance chevaleresque et amoureuse. — Dix-sept chansons de ce genre.

Blondeau-de-Nesle ou **Blondel**, né à Nesle, en Picardie. Trouvère de Richard *Cœur-de-lion*, roi d'Angleterre. Fin du douzième siècle. — Vingt-neuf chansons.

Bodel (Jehan), né à Arras en 1200; mort en 1260. — Jeux ou pièces de théâtre; chansons de geste; cinq chansons.

Châtelain-de-Coucy, né à Coucy-le-Château; vivait entre 1187 et 1203. — Vingt-trois chansons.

Colars-le-Bouthillier, d'une famille noble d'Artois. vivait à la fin du treizième siècle. — Seize chansons, jeux-partis et pastourelles.

Errar ou **Eras** (Jean), sieur de Valery, chambrier de Philippe-le-Hardy, mort en 1372. — Trente chansons.

Erriers (Thomas), appelé *Erars* par Fauchet. Trouvère couronné dans un concours. Treizième siècle. — Douze chansons.

Eustache-le-Peintre, né à Reims, mort vers 1240. — Sept chansons.

Fournival (Richard de), chancelier de l'église d'Amiens, vivait vers 1255. — Vingt chansons; La Borde en rapporte une fort spirituelle.

Gaces Brulés, né en Champagne, paraît avoir séjourné en Bretagne. Il vivait vers 1235 et fut aussi fécond que spirituel. — Soixante-dix-neuf chansons.

Gautier d'Argies (Messire), d'une noble famille de Picardie, vécut sous le règne de Saint-Louis. — Vingt-sept chansons.

Gautier d'Espinois, ainsi nommé du village d'Epinois, dans le Hainaut, où il était né. Il fut *official* de Binche et vécut au commencement du quatorzième siècle. — Neuf chansons.

Gautier de Soignies, peut-être le même que *Gontier de Soignies*, dont lé nom suit : cependant leurs chansons sont differentes. Treizième siècle. — Neuf chansons.

Gillebert de Berneville, né à Courtrai, vivait en 1260. Il fut attaché à Henri III, duc de Brabant. — Trente et une chansons.

Gontier de Soignies, trouvère du treizième siècle, né à Soignies, dans le Hainaut. — Vingt-trois chansons.

Guillaume-le-Vinier, trouvère dont parle Fauchet, sans indiquer le lieu de sa naissance. Treizième siècle. — Vingt-neuf chansons.

Guyot de Dijon. Dans les comptes de la chapelle des ducs de Bourgogne, on voit, sous Philippe-le-Hardi, un chantre nommé *Guyot de Dijon*. Si c'est le trouvère, il aurait vécu au quatorzième siècle. — Seize chansons.

Henri III, duc de Brabant, né en 1189, mort en 1248. — Quatre chansons.

Hues de la Ferté, seigneur de *la Ferté-Bernard*. Treizième siècle. — Trois sirventois.

Jacques de Chison, trouvère de Picardie, vivait en 1250. — Neuf chansons.
Jean de Brienne, roi de Jérusalem, mort en 1237. — Trois chansons.
Jean le Cuvelier, d'Arras, ainsi nommé de la profession de son père; mort en 1260. — Six chansons.
Jean de Renti, trouvère artésien. Treizième siècle. — Douze chansons et jeux-partis.
Jean de Neuville, ainsi nommé du lieu de sa naissance, près de Philippeville, en Belgique. Fin du treizième siècle. — Dix-neuf chansons.
Jean Moniot, d'Arras. Milieu du treizième siècle. — Seize chansons; jeux-partis.
Jean Moniot, de Paris. Contemporain du précédent. — Onze chansons.
Marie de France, née à Compiègne au commencement du treizième siècle. — Cent trois fables; quinze lais.
Mayeux ou Mahieu de Gand, clerc ou savant. Treizième siècle. — Six chansons; beaucoup d'autres perdues.
Perrin d'Angecourt, ainsi nommé du lieu de sa naissance, près d'Arras; il vivait en 1250. — Vingt-six chansons.
Quesne de Béthune, naquit vers 1150; mourut en 1224. — Douze chansons.
Richard de Semilli, ami de Gautier d'Argies et probablement de Picardie comme lui. — Quinze chansons.
Simon d'Antie, trouvère artésien. Treizième siècle. — Neuf chansons.
Thibaut IV, comte de Champagne, roi de Navarre; né à Troyes, en 1201, mort à Troyes ou à Pampelune le 8 ou le 10 juillet 1253. — Soixante-huit chansons.
Thierri de Soissons, chevalier et trouvère du temps de saint Louis. — Six chansons.
Vidame de Chartres (Matthieu), chevalier et croisé en 1199, mort en 1245.
Vieuxmaisons (Messire Pierre-Gilles), trouvère de Picardie. Quatorzième siècle. — Douze chansons.
Viniers (Gilles Le), chevalier croisé au temps de saint Louis. — Cinq chansons.

Dans cette liste ne sont pas compris les auteurs de *fabliaux*, *contes* et *dits*, dont les poésies se chantaient sur de simples formules mélodiques qui se répétaient jusqu'à la fin, comme le chant du fabliau *Aucassin et Nicolette* qu'on a vu dans l'introduction de cette Histoire de la musique (1). Parmi ces poëtes, on remarque Hue de Tabarié, Jehan de Condé, Huen Le Roy, Gautier de Coinsi, Courtois d'Arras, Robert de Blois, Rutebeuf, Guiot de Provins, Jean de Boves, Hughes de Cambrai et Cortebarbe.

La poésie chantée des trouvères offre une variété de formes qui n'est point un médiocre sujet d'étonnement, si l'on songe à l'état encore inculte de la langue romane dans la seconde moitié du onzième

(1) Tome 1er, p. 171.

siècle, ainsi qu'à l'absence de toute poésie dans ce qu'on rimait alors. Nous l'avons dit déjà, la cause d'un si grand changement, de quelque côté qu'on la cherche, ne se peut trouver que dans la transformation sociale qui fut le résultat des croisades. A l'état de torpeur où languissaient les populations sous le régime féodal, à l'affaissement moral qu'aucun événement ne semblait devoir faire cesser, succéda tout à coup un pressentiment de liberté après le départ, pour la terre sainte, de tous ces ducs, comtes et barons, tyrans de leurs vassaux. Le droit de la force n'étant plus exercé, on y substitua successivement l'organisation de la justice et des tribunaux, le dégrèvement des droits seigneuriaux les plus oppressifs et les franchises de la bourgeoisie. La France respira. Des guerriers qui avaient pris la croix, les plus puissants formèrent en Orient des états éphémères, le plus grand nombre y périt; ceux qui revinrent en France, appauvris, fatigués, trouvant établi un ordre de choses différent de celui qu'ils avaient laissé, furent obligés de transiger pour ressaisir quelques-uns de leurs anciens avantages. Moins puissants, ils s'adoucirent dans leurs relations avec le peuple. En perdant de leur âpreté, les mœurs exercèrent une heureuse influence sur la langue qui, devenue plus flexible, se prêta plus facilement aux exigences de la versification, et le règne de la poésie commença. Ce fut dans les provinces méridionales de la France et dans la langue d'oc que se décida d'abord ce mouvement poétique, ainsi que nous l'avons fait voir dans le chapitre précédent.

Le douzième siècle fut le temps de gloire des troubadours : ainsi que nous l'avons dit, l'âge des trouvères commença environ quatre-vingts ans plus tard. Ce n'est pas à dire pourtant que la poésie ne fût cultivée dans la langue d'oïl longtemps auparavant et que cette poésie ne fût chantée. L'auteur d'un poëme sur la première croisade accompagnait les chevaliers qui, sous la conduite de Godefroi de Bouillon, firent la conquête de Jérusalem : ce poëme a pour titre *la Chanson d'Antioche*. On ignorerait le nom de celui à qui l'on doit la plus grande partie de cet ouvrage, si Graindor de Douai, qui en rajeunit le langage dans les dernières années du douzième siècle ou dans les premières du suivant, ne l'avait révélé dans ce vers :

Richard le Pèlerin, cil qui la chanson fist.

Tout montre en effet dans la chanson d'Antioche que le narrateur

parle en témoin oculaire. Soit que le courage lui ait manqué pour accomplir son œuvre, soit qu'il ait trouvé la mort avant le siége de Jérusalem, il n'a poussé son travail que jusqu'à la prise d'Archas (1099) : il était réservé à un autre poëte chanteur, dont le nom est inconnu, de conduire le récit jusqu'à la conquête de la cité sainte.

La *Chanson d'Antioche*, poëme de *cinquante mille vers*, ne fut pas composée pour être lue, mais fut chantée aux croisés eux-mêmes par fragments relatifs à chaque événement ou après chaque combat dans lequel ils avaient été vainqueurs. On ne peut douter de l'impression que faisaient sur eux ces chants destinés à transmettre à la postérité le souvenir de leurs souffrances et de leur valeur. Que ces longs poëmes aient été *chantés* par épisodes et non lus, cela est hors de doute : les premiers vers de celui-ci le démontrent avec évidence ; en voici le début :

Seigneur, soiés en pais, laisiés la noise ester,
Sé vous volés chançon gloriose escouter.
Jà de nule millor ne vous dira jougler ;
C'est de la sainte vile qui tant fait à loer,
Où Diex laisa son cors et plaier et navrer,
Et ferir de la lance et en la crois poser ;
Jherusalem l'apele qui droit la veut nomer.
Cil novel Jougleor qui en suelent chanter,
Le vrai commencement en ont laisié ester ;
etc.

Nous trouvons encore une preuve que les longs poëmes se chantaient par fragments dans ces vers du *Roman d'Aubert de Bourguignon :*

Or chanterai pour voz esbanoier :
Je sai de geste les chansons commencier
Que non jongleur ne m'en puet engingnier
Je sais assez dou bon roi Cloevier (Clovis),
De Floevent et d'ou vassal Rithier!
Dirai-vous en volontiers sans trichir.
Dont commensa Lambers à flabloier
Et à chanter hautement sanz dongier (1).
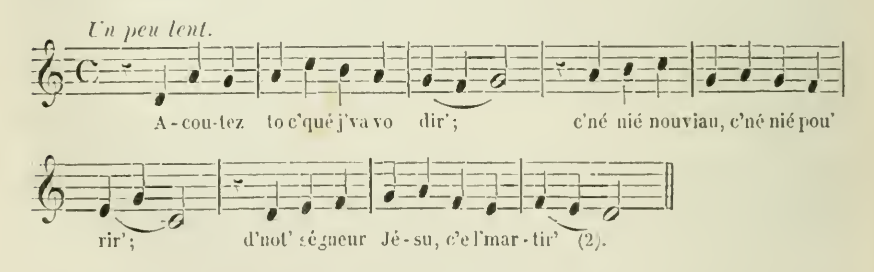
Enfin, un document historique fournit la preuve évidente du chant des longs poëmes par fragments : il est tiré d'un registre de la

(1) Manuscrit de la Bibl. nat. de Paris, 7227-5, fol. 74, recto, col. 1.

commune d'Abbeville, sous la date de 1401; on y voit qu'une somme fut payée à un jongleur ou *chanteur en place*, pour avoir chanté, dans certaine circonstance, des histoires d'anciens personnages, d'après un roman dont il était possesseur. Le document est conçu en ces termes :

« A Jehan Torne, chanteur en place, qui payés li ont esté de don
« à li fait des graces de la ville, par courtoisie à li faite pour sa
« paine et travail qu'il eut de canter en son romans des istoires de
« seigneurs anchiens, les jour des quaresmiaux decsrain passé, au
« bos d'Abbeville, paravant le cholle commenchié, V solz (1). »

Il est facile de comprendre qu'aucun air ne pouvait être appliqué à ces longs ouvrages, lesquels n'étaient pas divisés par strophes ou couplets : le chant consistait en une formule mélodique qui se répétait jusqu'au bout, comme dans certaines complaintes populaires qui étaient encore en usage au commencement de ce siècle. Telle était celle qu'on chantait en patois wallon dans les rues de notre ville natale, pendant la semaine sainte, sur la Passion de Jésus-Christ, et que nous avons entendue souvent dans notre enfance. En voici le commencement :



La même formule de chant se répétait jusqu'à la fin de la complainte, qui était très-longue.

A ce propos nous croyons devoir dire quelques mots de la *Chanson de Roland*, si célèbre dans le moyen âge, et qui, suivant Robert Wace (3) et plusieurs autres auteurs (4), fut chantée par le jongleur

(1) M. Louandre, *Histoire ancienne et moderne d'Abbeville*. Abbeville, 1834-35; p. 226, note 1.

« Écoutez tous ce que je vais vous dire; ce n'est pas nouveau, ce n'est pas une plaisanterie; c'est le martyre de Notre-Seigneur Jésus. »

(3) *Le Roman du Rou*, vol. II, p. 214-215.

(4) Guillaume de Malmesbury, *Rerum anglicarum Scriptores post Bedam præcipui*; ed. H.

Taillefer avant la bataille d'Hastings. Dans les temps modernes, on s'est persuadé que cette chanson devait être de même genre que les chansons latines relatives à la victoire de Clotaire sur les Saxons et à la bataille de Fontanet par Angelbert (1), c'est-à-dire qu'elle était coupée en strophes ou couplets. Cette opinion était même partagée par des érudits initiés à la connaissance de la littérature romane, ainsi qu'on le voit dans un ouvrage couronné par l'Académie des inscriptions et belles-lettres où il est dit : « Aucune chanson de guerre « n'a été si célèbre que celle de Roland ; elle a éprouvé le sort de plu- « sieurs autres chansons plus modernes, qui, après avoir été dans « la bouche de tout le monde, ont fini par se perdre et ont disparu « entièrement (2). » D'autres littérateurs ont supposé une erreur au sujet de cette chanson et ont écrit que ce fut une chanson de *Rollon*, premier duc de Normandie, que chanta le jongleur normand à la bataille d'Hastings (3), assertion qui ne peut se soutenir en présence du texte si positif de Wace. Ces traditions, sans base réelle, ont dû disparaître devant la publication faite par M. Francisque Michel de la chanson de geste intitulée *Roman de Ronceveaux*, et à laquelle il a donné le nom de *Chanson de Roland* (4), persuadé que ce poëme de Turold, ou quelque autre rédaction de la même légende, a été le chant entonné par Taillefer. Le manuscrit de la bibliothèque Bodléienne, de l'université d'Oxford, d'après lequel il a publié cette chanson de geste, est certainement la plus ancienne rédaction ; il en existe des remaniements postérieurs, et l'on connaît aussi des poëmes sur le même sujet en latin, en espagnol, en italien, en anglais et en islandais. « Qu'il me soit permis d'ajouter, dit M. Michel, que

---

Saville, p. 101. — Albéric des Trois-Fontaines, *Rec. des Hist. des Gaules et de France*, t. XI, p. 361, A. — Matthieu Paris, *Hist. Major;* éd. de 1644, p. 3, B. — Ralph Higden, *Rec. de Thomas Gale*, t. I, p. 286. — Matthieu de Westminster, *Flores Historiarum*, Francofurti, 1601, in-fol. p. 223.

(1) Hist. génér. de la musique, t. IV, p 479.

(2) M. B. de Roquefort, *De l'état de la poésie française dans les XIIe et XIIIe siècles*, Paris, 1815, p. 204.

(3) L'abbé Prévost, *Histoire de Guillaume le Conquérant*, Amsterdam, 1784, p. 212. — — Georges Ellis, *Specimens of early English metrical Romances*, London ; 1811, t. I, p. 30. — M. de Sismondi, *Hist. des Français*, t. IV, p. 353 — M. de Musset, *Mém. des Antiq. de France*, t. I, p. 166. — Cités par M. Fr. Michel, dans l'ouvrage dont le titre est dans la note suivante.

(4) M. Francisque Michel, *La Chanson de Roland de Ronceraux du XIIe siècle, publiée pour la première fois*, Paris, Silvestre, 1837, in-8°.

« l'existence de ces différentes rédactions prouve évidemment que « *la Chanson de Roland* se trouvait depuis longtemps dans la bouche « du peuple avant d'être écrite (1). » Nous partageons sans réserve cette opinion. En avançant dans l'étude des chants populaires, on acquiert de jour en jour la conviction que les grandes épopées, à commencer par celles d'Homère, n'ont point eu d'autre origine. Les grands événements produisent de profondes impressions sur l'imagination des peuples ; elles se traduisent par des chants gravés dans la mémoire de tous : vient ensuite le poëte artiste qui recueille ces chants, les coordonne et les polit.

Résumant ce qui précède sur les chansons de geste, nous dirons 1° que toutes, sans exception, celle de *Roland* comme celles d'*Antioche*, du *Chevalier au Cygne*, du *Parcival*, du *Saint-Graal* et autres, ont été chantées sur de certaines formules courtes de mélodie, qui se répétaient incessamment, sauf les variantes de terminaison employées pour des conclusions d'épisodes ; 2° qu'il en était de même pour les romans des différents cycles et pour les simples fabliaux. Ces points de l'histoire de la poésie du moyen âge à longs développements sont hors de doute par les exemples et les textes authentiques qui ont été mis sous les yeux des lecteurs. Nous arrivons maintenant à la poésie lyrique des trouvères sous ses diverses formes.

Les formes de la poésie lyrique des trouvères sont la *chanson d'amour*, la *romance*, qui n'en est qu'une variété, la *pastourelle*, la chanson badine, la *rotruenge*, ou chanson à ritournelle exécutée par la rote, le *lai*, le *sirvente* ou *sirventois*, les *jeux-partis*, et les *jeux* ou pièces de théâtre. Comme chez les troubadours de la France méridionale, les trouvères comptèrent parmi eux beaucoup de grands seigneurs et même des princes souverains, dont la plupart cultivèrent particulièrement le genre de la chanson amoureuse ; car la galanterie était devenue la mode universelle depuis les croisades, à l'imitation des poëtes chanteurs arabes. L'un des plus anciens de ces trouvères, et peut-être le plus ancien entre ceux dont les chansons sont connues, est le châtelain Renault de Coucy, né à Coucy-le-Château, dans l'ancienne province du Vermandois, aujourd'hui le département de l'Aisne. Renault de Coucy vivait dans la seconde

(1) M. Fr. Michel, ouvrage cité, p. XVII.

moitié du douzième siècle. Chevalier renommé par sa bravoure, il se croisa en 1187 et mourut en 1192 d'une blessure qu'il reçut en Orient. L'histoire tragique de ses amours avec la dame de Fayel a été l'objet d'un roman en vers du treizième siècle et Fauchet l'a rapportée d'après une très-ancienne chronique. Suivant ce document, le sire de Coucy, blessé mortellement, avait chargé son écuyer de porter son cœur à la dame de ses pensées; en cherchant à remplir sa mission, l'écuyer fut surpris par le sire de Fayel et ne put échapper à sa colère qu'en annonçant la mort du châtelain de Coucy et remettant entre ses mains la boîte qui contenait le cœur du chevalier. Fayel le fit apprêter par son cuisinier et le fit manger à sa femme, puis il lui révéla son atroce vengeance. Dans son désespoir, elle fit serment de ne plus prendre aucune nourriture et se laissa mourir de faim.

Les manuscrits des bibliothèques Nationale et de l'Arsenal, de Paris, renferment vingt-quatre chansons sous le nom du châtelain de Coucy, avec les mélodies (1). Plusieurs de ces chansons sont aussi attribuées à d'autres trouvères; nous en avons choisi deux qui, dans tous les manuscrits, sont inscrites sous son nom, parce qu'elles offrent une garantie suffisante d'authenticité. La musique étant l'objet spécial de notre livre, nous ne donnons que le premier couplet de chacune de ces pièces. Comme la plupart des poëtes chanteurs de cette époque, ce trouvère affectionne la mesure ternaire pour ses chants; de ses vingt-quatre chansons, pas une seule n'est dans la mesure à deux temps, ce qui jette de la monotonie sur l'ensemble de son œuvre. Ses mélodies sont chargées d'ornements comme toutes celles qui recevaient l'influence des chants orientaux. Nous les transcrivons en notation moderne, suivant la signification qu'avaient alors ces ornements, sans nous imposer l'obligation de représenter les effets indiqués par l'ancienne notation, attendu que celle-ci était dépourvue des signes qui seuls peuvent fixer avec précision le sens de ces mêmes ornements (2).

---

(1) M. Francisque Michel a donné une belle et bonne édition de ces chansons, sous ce titre: *Chansons du Châtelain de Coucy, revues sur tous les manuscrits, suivies de l'ancienne musique mise en notation moderne, avec accompagnement de piano, par M. Perne.* Paris, de l'imprimerie de Crapelet, 1830. 1 vol. gr. in-8°.

(2) Les personnes qui désireraient connaître la transcription des chansons du Châtelain de Coucy d'après le système de l'ancienne notation, la trouveront dans l'édition de M. Fr. Michel.

CHANSON QUI SE TROUVE DANS QUATRE MANUSCRITS DE PARIS.

et dans celui du Vatican, fonds de la reine de Suède, nº 1490.

Je chantas - se vo - lon - tiers li - e - ment, Se j'en trouvasse en mon

cuer l'achoi - son; Mès je ne puis di - re, se je ne ment,
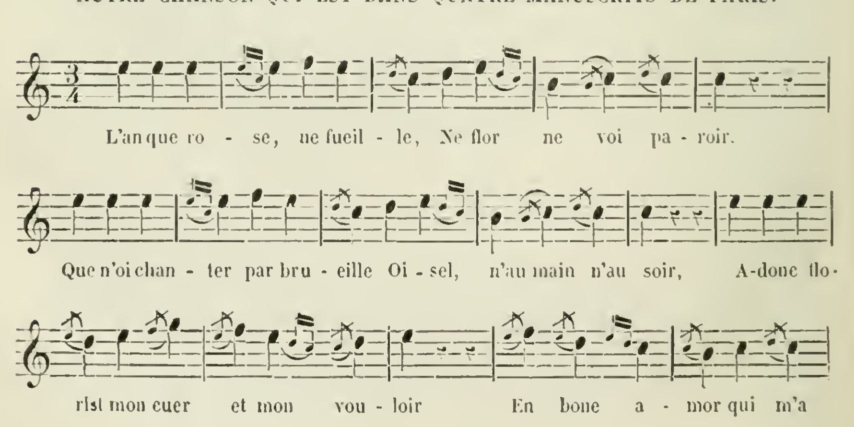
Qu'ai-e d'a - mours nu - le riens se mal non; Pour ce ne puis fai - re
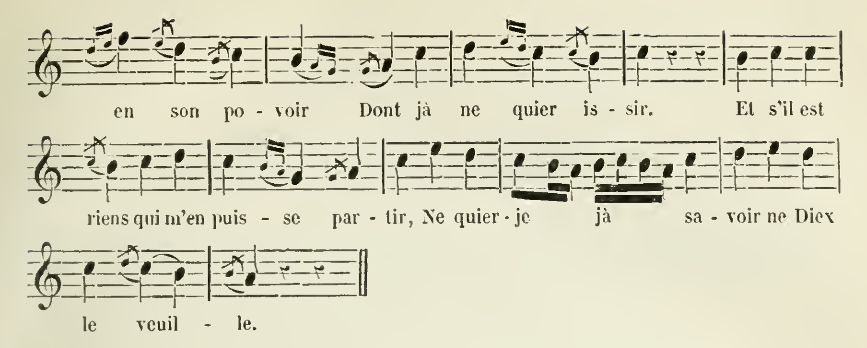
li - e chan - son. Qu'amours le me des-en - sei - gne, Qui veut que

j'aim, et ne veut que je tien - gue. En - si me tient a-mors en de - ses -

poir Qu'il ne m'o - cit ne me let joie a - - voir.

AUTRE CHANSON QUI EST DANS QUATRE MANUSCRITS DE PARIS.

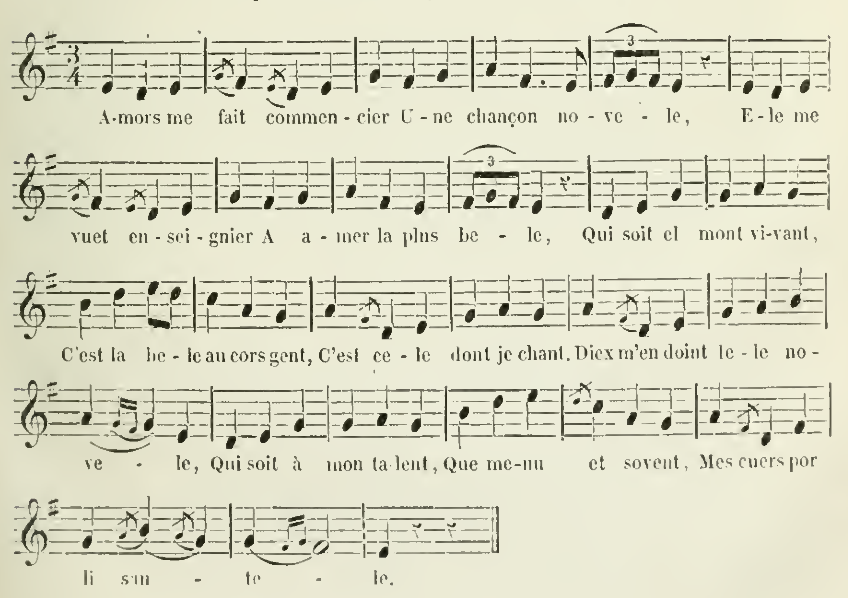




Les mélodies du châtelain de Coucy sont remarquables pour le temps où il vécut; leur sens est bien déterminé, elles ont du charme, et le rhythme des phrases est, en général, symétrique et régulier Si le roi de Navarre, Quènes de Béthune, Audefroy le Bâtard, Gaces-Brulés et quelques autres sont plus habiles poëtes, ils ne l'égalent pas dans leurs mélodies, bien qu'ils soient d'une époque moins reculée. Le lecteur en jugera par les deux chansons suivantes :

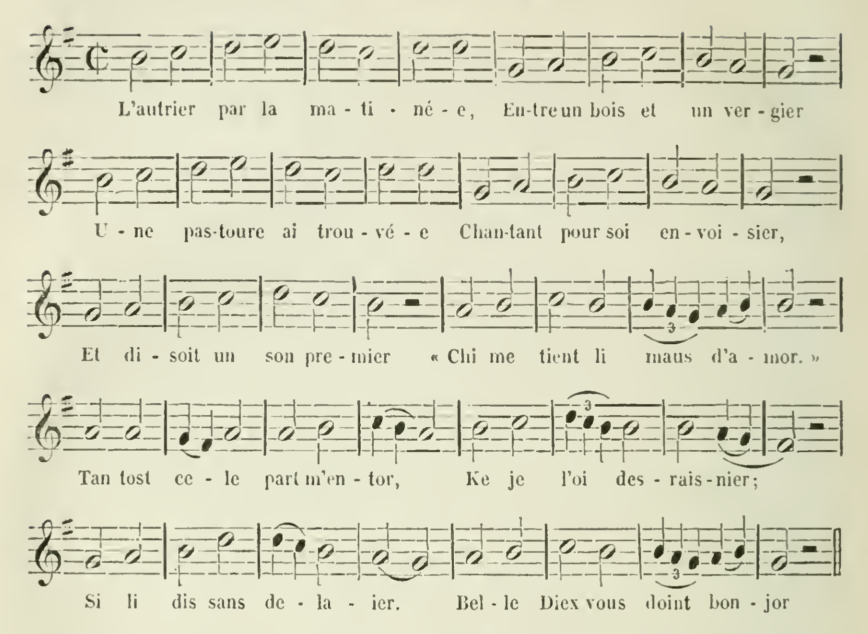
CHANSON DE THIBAUT, COMTE DE CHAMPAGNE ET ROI DE NAVARRE (1).

Du premier mode transposé un ton plus haut.



(1) Tirée du manuscrit 7222 de la Bibliothèque nationale de Paris.

AUTRE CHANSON DU MÊME (1).



Cette mélodie, d'un style absolument différent des chants habituels des trouvères, nous paraît avoir été un air populaire sur lequel le poëte a fait sa chanson. Les manuscrits offrent plusieurs exemples de chants dont le caractère est analogue à celui-là. Les trouvères n'étaient pas tous musiciens; ceux qui n'avaient pas cet avantage devaient, ainsi que certains troubadours dont nous avons parlé, ajuster leurs vers sur des airs anciens et connus, ou bien ils avaient recours au talent d'un jongleur.
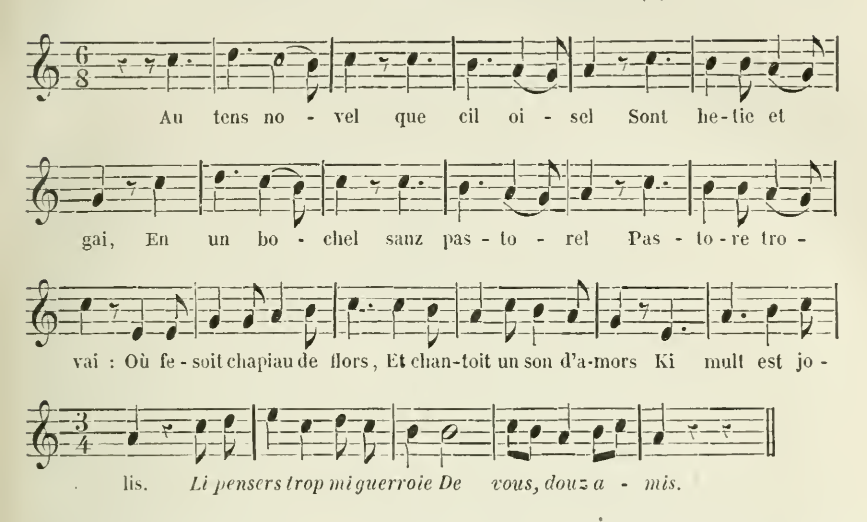
Les pastourelles étaient composées de vers de mesures différentes dont l'arrangement offrait de nombreuses variétés. Quelquefois les vers de huit syllabes alternaient avec des vers de six; dans d'autres pièces du même genre, plusieurs vers de six sont suivis de vers de quatre : leur arrangement est facultatif. Les mélodies de ces chants étaient simples; on n'y mettait jamais le luxe d'ornements qui se fait remarquer dans les autres chansons. Nous donnons, pour exemple de chants de cette espèce, une pastourelle de Perrin d'Angecourt.

---

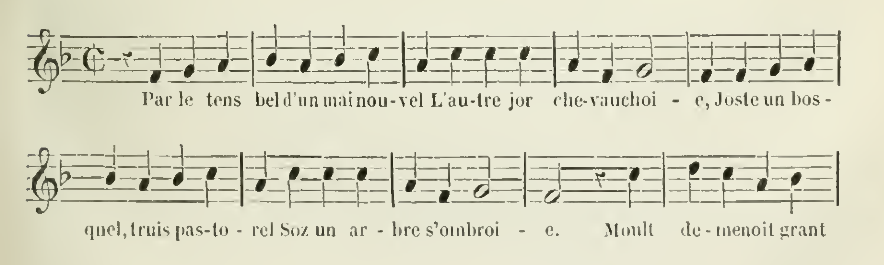
(1) Manuscrit 7222 de la Bibliothèque nationale de Paris.

Les deux derniers vers de chaque couplet sont des refrains d'autres chansons, avec leurs mélodies, en sorte que ces vers sont de mesures différentes dans tous les couplets.
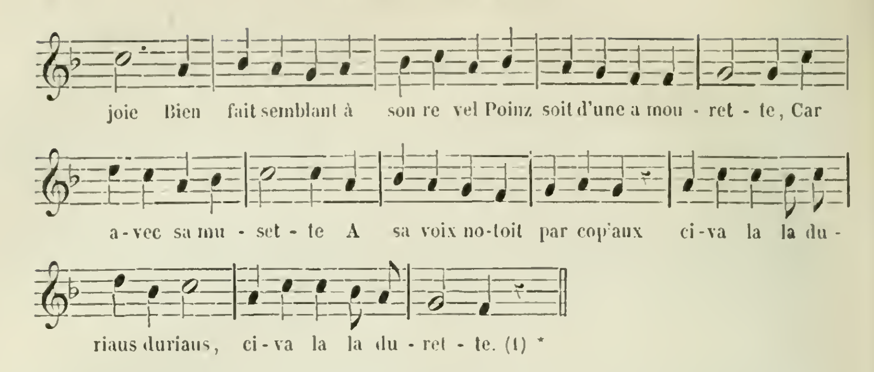
PASTOURELLE DE PERRIN D'ANGECOURT (1).



Les chansons badines ou joyeuses du moyen âge avaient souvent un refrain qui se répétait à chaque couplet. L'usage de ces refrains existait dans l'antiquité grecque et romaine; on le voit aussi en Orient où plusieurs chansons arabes et persanes ont des phrases qui se retrouvent à la fin de chaque couplet. La chanson à refrain que nous donnons ici comme spécimen est prise d'un recueil manuscrit de chansons et de motets de la première moitié du treizième siècle :



(1) Manuscrit de la bibliothèque de l'Arsenal, à Paris, in-fol., n° 63.



2e *couplet.*

« Je pris morel, à un rainsel
L'attachai; en l'arbroie
Massis, chapel fis sans cercel
De la fleur qui blanchoie.
Si com je regardoie
De pastoriaus vi un tropel
Chascuns lés sa tousette ;
Notant à la musette
S'en vont espringant en housiaus :
Civa la duriaus, duriaus
Civa la la durette. »

Nous ne donnons que deux couplets de cette chanson parce que le texte des autres est incomplet dans le manuscrit.

Les *sirventes* ou *sirventois* étaient originairement des chansons satiriques : ces chants sont beaucoup plus rares que les autres poésies chantées, parce qu'ils exposaient leurs auteurs à l'animadversion de ceux qu'ils attaquaient, et même à des vengeances cruelles. Ce fut ainsi que Luc de la Barre, chevalier, ayant eu la hardiesse de faire, en 1124, un sirventois très-mordant contre Henri Ier, roi d'Angleterre, ce prince lui fit crever les yeux (2). Les meilleurs sirventes étaient ceux qui, sous la forme de l'éloge apparent, contenaient des allusions satiriques. Il existe un chant sirventois de Quènes de Béthune, composé pour réchauffer l'ardeur de la croisade, fort affaiblie à la fin du douzième siècle (3). On y trouve des traits d'ironie et de

(1) Les mots des refrains de ce genre n'ont aucun sens.
(2) *Archæologia,* vol. XII.
(3) Cette chanson est attribuée au châtelain de Coucy dans un manuscrit ; mais cinq autres,
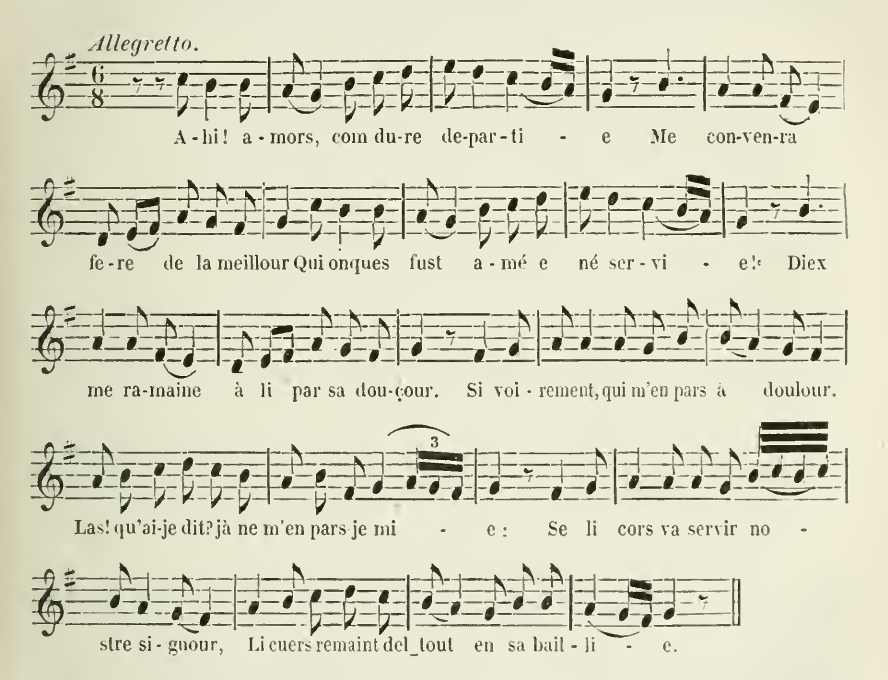
satire tels que celui-ci sur les femmes, rappelant qu'elles s'étaient montrées peu fidèles pour les premiers croisés :

> Et les dames qui chastement vivront
> Sé loiauté font à ceus qui iront.

Et cet autre sur les braves en paroles :

> Diex tant avons été preus par huiseuse (1),
> Or verra-on qui à certes iert preus (2).

Voici le premier couplet de ce sirvente avec la mélodie (3) :



Le mot *sirvente* ou *sirventois* changea de signification vers le milieu du treizième siècle; on appela alors de ce nom certaines prières chantées en langue romane, particulièrement des cantiques à la
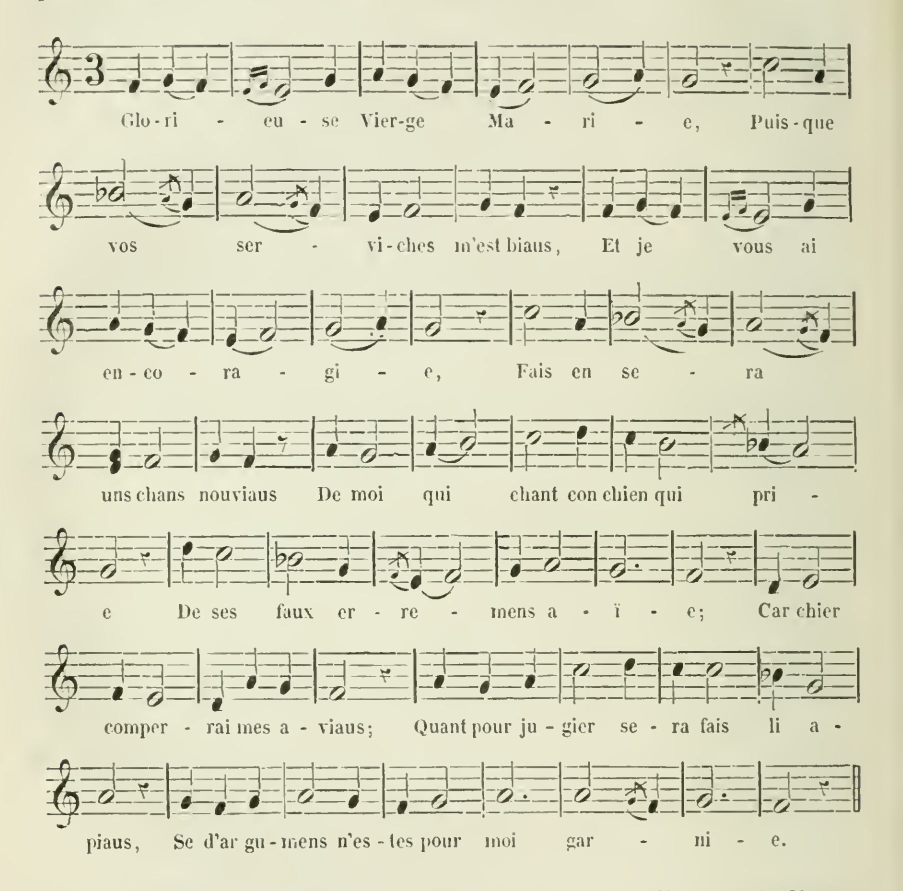
---

parmi les meilleurs, la donnent à Quènes de Béthune. M. Paulin Paris remarque d'ailleurs avec beaucoup de justesse qu'elle n'a nullement le caractère des chansons du châtelain (*Romancero*, p. 92).

(1) *Vaillants en paroles.*

(2) *On verra maintenant quels sont les véritables preux.*

(3) Cette mélodie est ici transposée à la quinte supérieure.

Vierge, dont on voit des exemples à la fin des drames religieux connus sous les noms de *Miracles de Notre-Dame* ou *Miracles de la Vierge.* Le sirventois de cette espèce que nous donnons ici est pris parmi les chants du trouvère Adam de la Halle.



Les *rotruenges* ne sont plus connus que de nom; elles sont indiquées dans quelques poésies comme des chansons à ritournelles exécutées sur la *rote;* c'est de là qu'est venu leur nom : aucun manuscrit connu jusqu'à ce jour n'en fournit d'exemple.

Le *lay* ou *lai* fut un chant dont la forme varia à diverses époques. Quelques écrivains font venir ce mot du latin *lessus*, complainte; d'anciens lais ont, en effet, pour sujet des événements plus ou moins tragiques; cependant le nom de *lai* fut appliqué plus tard à des poésies d'autres genres. L'origine de ce chant est attribuée aux anciens

bardes gallois ou bretons armoricains : dans la langue celtique, le lai est appelé *lleucu llwyd ;* la signification de ces mots est *élégie* (1). On pourrait faire un grand nombre de citations qui prouveraient, en effet, l'origine bretonne des *lais;* nous nous bornerons à celles qui suivent, et qui sont prises dans les *lais* de Marie de France (2).

Dans le lai du Laustic, on lit :

Une aventure vus dirai
Dunt li Bretun firent un *Lai.*

Dans celui de Gugemer :

Les cuntes ke jo sai verais
Dunt li Bretun unt fait lor *Lais.*

Dans le lai d'Equitan :

Issi avient, cum dit vus ai,
Li Bretun en firent un *Lai.*

Dans celui de Lanwal :

Od li s'en vait en Avalon
Ce nus racuntent li Breton.

Enfin, dans le lai d'Eliduc :

De un mut ancien *Lai* Bretun
Le cunte a tute la reisun
Vus dirai si cum jeo entent.

Les anciens lais n'étaient pas divisés par couplets ; ceux de Marie de France, le *lai* d'Aristote et celui de l'Oiselet, enfin les lais publiés par MM. Monmerqué et Francisque Michel, sont des poëmes de cinq à six cents vers de huit syllabes. M. Ferdinand Wolf met en question si les lais de cette espèce étaient destinés à être chantés ou récités. Ce qui lui inspire des doutes à ce sujet, c'est que les auteurs de ces pièces se servent des mots *dire* et *conter*, dans leurs narrations (3);

---

(1) Edouard Jones, *Bardic Museum*, p. 51.

(2) *Poésies de Marie de France, poëte anglo-normand du XIIIe siècle, ou recueil de lais, fables et autres productions de cette femme célèbre, publiées d'après les manuscrits de France et d'Angleterre,* etc., par B. de Roquefort, 1820, 2 vol. in-8°.

(3) *Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche* (Heidelberg, 1841), p. 65-72.

cependant il ne faut pas oublier que Marie de France termina le *lai* de *Gugemer* par ces vers :

De cest Cunte k'oï avez
Fu Gugemer le *Lai* trovez,
Qu'hum dist en harpe è en rote;
Boine en est à oïr la note (1).

Dans le lait de *Graelent*, elle dit encore :

L'aventure de Graelant
Vus dirai si que jeo l'entent.
Bun en sunt lé Lai a oïr
E les notes à retenir (2).

Roquefort dit, à propos de ce lai : « La plus grande preuve que « les *lais* devaient être chantés se trouve dans le manuscrit 7989, où « le lai de Graelent est transcrit de manière à être noté au premier « vers de la pièce et à tous ceux qui commencent des *alinéa*. Il est « à regretter que les portées, tracées en encre rouge, n'aient pas « été notées, comme on le voit dans le jeu d'*Aucassin et Nicolette*, « qui fait partie du même manuscrit (3). » Ce fait achève la démonstration de ce que nous avons dit concernant la nature du chant des chansons de gestes, romans en vers et autres longs poëmes.

Pour achever ce qui est relatif au chant des *lais* de forme primitive, n'oublions pas un passage du *Roman de Giron le Courtois*, rapporté par Forkel (4) et dont voici les termes :..... *Tenoit une harpe, et harpoit, et chantoit tant doulcement un lay qui avoit esté fait nouvellement et qui étoit apellé le lay des deux amans*. Ce lai *des Deux amants* est un de ceux que Marie de France a traduits du langage breton en poésie romane (5). Citons encore ce passage du *Roman de Tristan* (6) : *Et tout en plourant commenche a sonner si doucement sa harpe, que nus nel oist aidona ki ne desist apertement, que plus douce mélodie*

(1) « De ce conte que vous avez entendu a été fait le *lai* de Gugemer qui se chante avec la harpe et la rote ; l'air en est agréable à entendre. »

(2) « Je vous dirai comme j'entends l'aventure de Graelent : le lai est bon à entendre et les notes à retenir. »

(3) Roquefort, ouvrage cité ; *Sur les lais*, p. 32.

(4) *Allgem. Geschichte der Musik*, t. II, p. 743.

(5) Poésies de Marie de France, p. 252-270.

(6) Manuscrit de la Bibliothèque impériale de Vienne, n° 2542, fol. 63, v. col. 3, cité par M. Wolf.

ne peust en oir. Et tout en plourant commenche son lai et dist en tel maniere..... On pourrait multiplier les citations en ce sens; mais celles-là suffisent pour résoudre affirmativement le point historique : *si les lais étaient primitivement chantés.* On voit avec évidence qu'ils l'étaient et qu'on les accompagnait avec un instrument tel que la harpe, la rote ou la viole. De plus, le manuscrit cité par Roquefort démontre que le chant de ces anciens lais était, comme nous l'avons dit des autres longs poëmes, une formule mélodique qui se répétait jusqu'à la fin, sauf une exception que nous ferons connaître tout à l'heure. Du reste, la conclusion de M. Wolf est que les lais pouvaient être *chantés* ou *contés* : on comprend, en effet, que rien n'empêche de lire et de conter ce qui est destiné à être chanté; nous remarquerons seulement que, pour arriver à ce résultat, le luxe d'érudition prodigué par le savant critique n'était peut-être pas nécessaire.

Au treizième siècle, on donnait le nom de *lais* à certaines prières à la Vierge, de même qu'on les appelait *serventois* : la Bibliothèque royale de Bruxelles possède un manuscrit contenant *La Vie et Miracles de Notre-Dame* (1), par Gautier de Coinsi, long poëme en vers de huit syllabes avec quelques passages en vers de douze : dans un de ceux-ci, on lit :

Entendez tuit ensamble et li clerc et li lai,
Le salu Nostre-Dame, nus ne set *plus dous lais*,
Plus douz lais ne peut être qu'est *Ave Maria* :
C'est lai chanta li angeles quant Deus se maria.

Dans un manuscrit que possède le Muséum britannique (2), est un *Cantus de Domina post cantum Aaliz* : cette mélodie d'*Aalis* (Alix) était le chant d'un lai cité par Marie de France dans ces vers du *lai de l'Espine* :
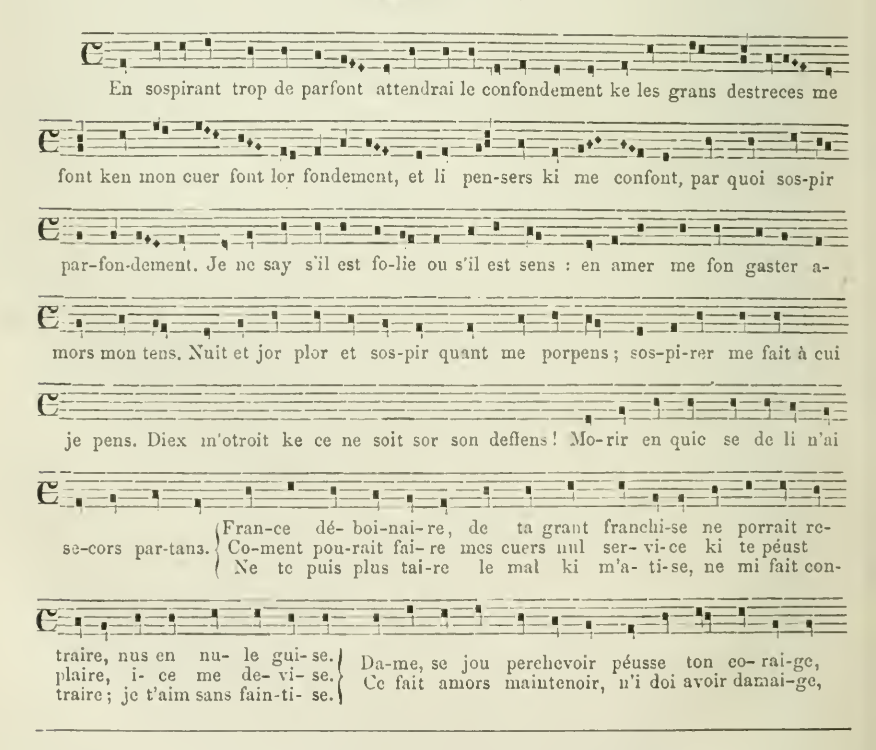
Le lais escoutant d'*Aialis*,
Que nus Yrois doucement note
Mount la sonnent cas la rote.

Le même *lai d'Aalis* (3) se trouve dans un manuscrit du treizième siècle

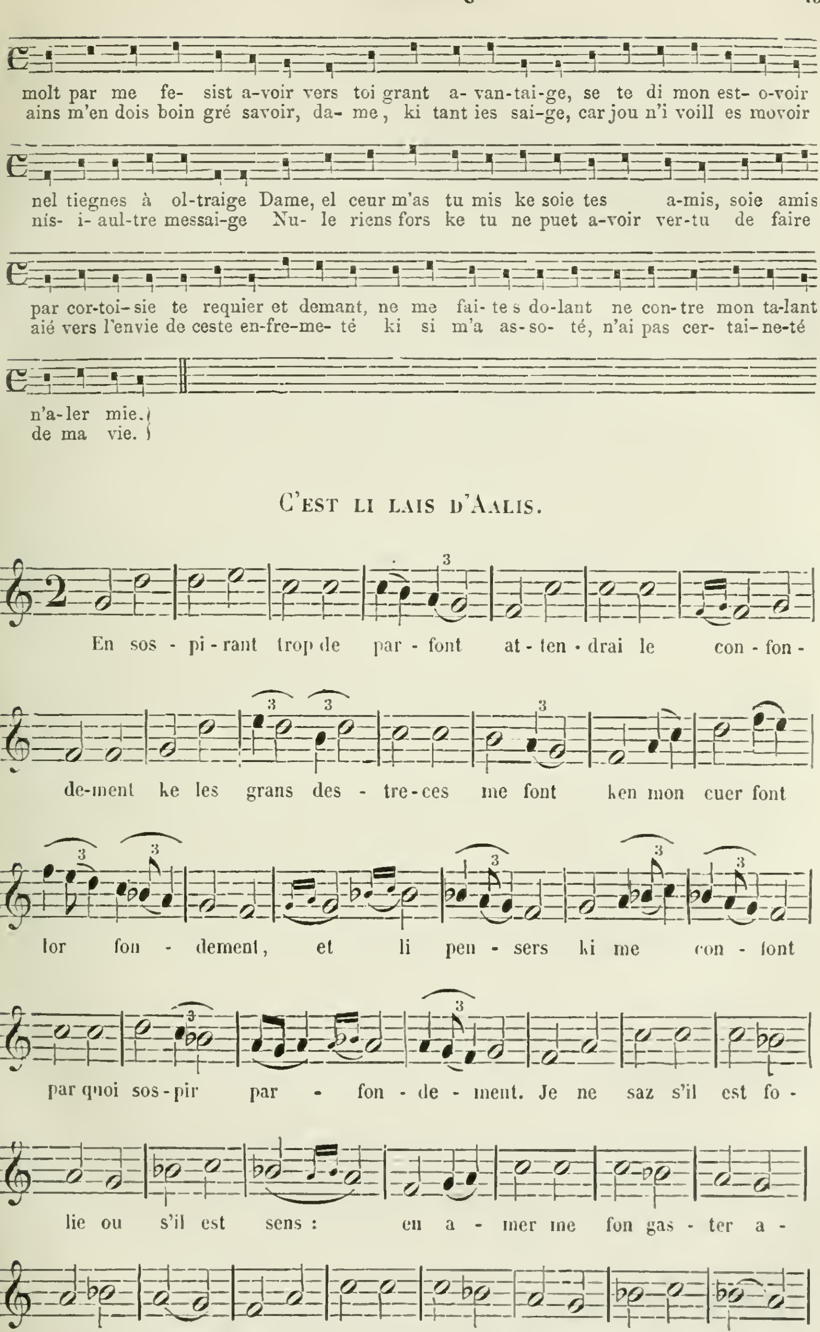
(1) N° 10,747, petit in-fol. de 210 feuillets, à 2 colonnes.
(2) Mus. britan. Ms. fonds d'Arundel, n° 248, fol. 153 *b*.
(3) Ou : *Aaliz*, *Aelis*, *Aielis*.
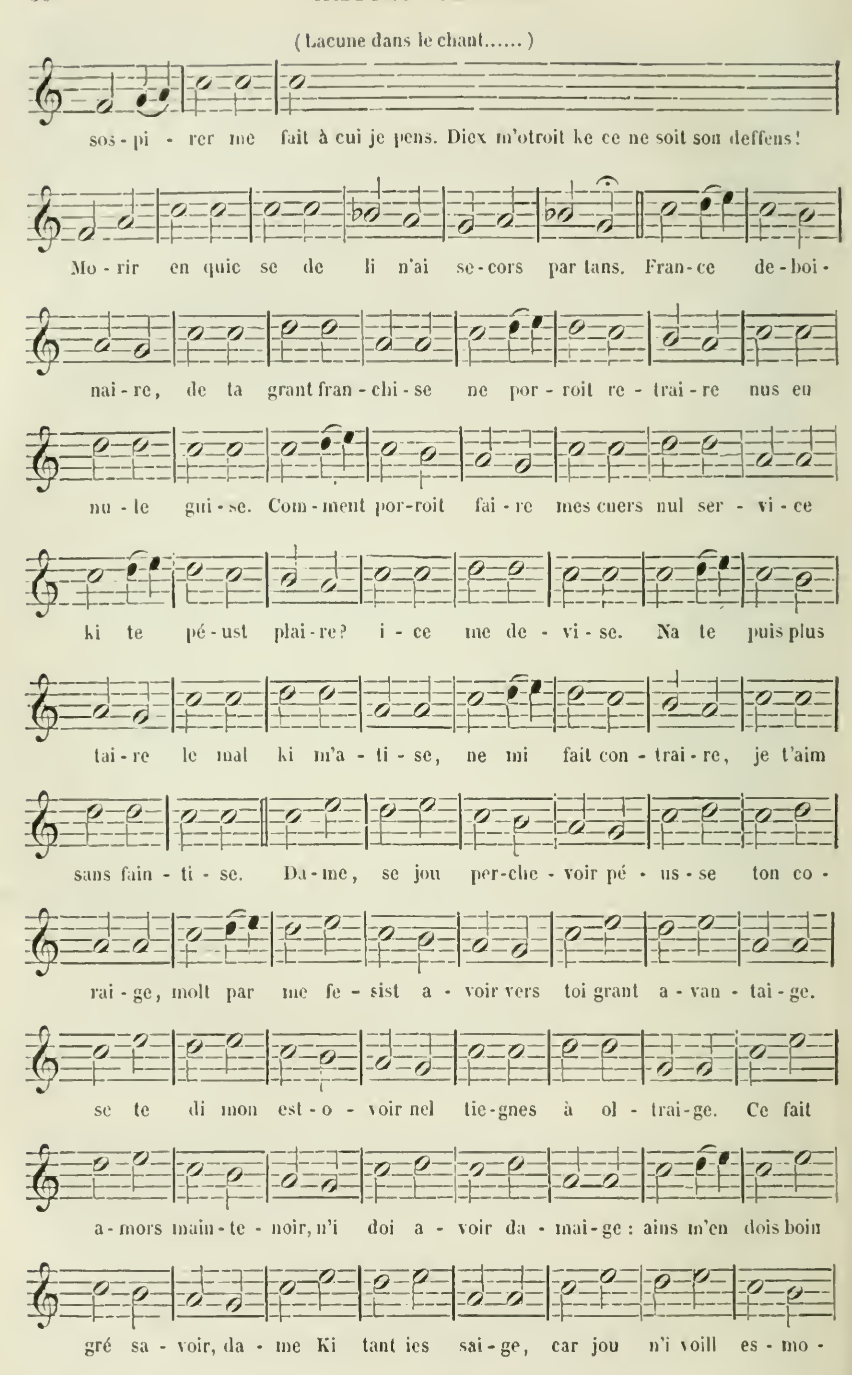
à la Bibliothèque nationale de Paris (1) : la mélodie y est absolument différente de celle du manuscrit de Londres. C'est le seul exemple dont nous ayons connaissance d'un lai qui, n'étant pas coupé par strophes, ne se chante que sur une formule invariable. Celle-ci offre une singularité que nous n'avons rencontrée dans aucune autre pièce du moyen âge : la première partie a le caractère et les ornements des chants ordinaires des trouvères ; tout le reste, au contraire, a la simplicité et le rhythme des chants populaires. Malheureusement le manuscrit de Paris a beaucoup de fautes, tant dans les paroles que dans le chant. Nous donnons ici le texte original avec notre transcription en notes modernes : par dérogation à notre habitude de représenter les ornements du chant tels qu'ils étaient exécutés au lieu de traduire simplement la notation imparfaite du moyen âge, nous avons cru devoir suivre cette notation, afin de constater l'exactitude de la transcription.

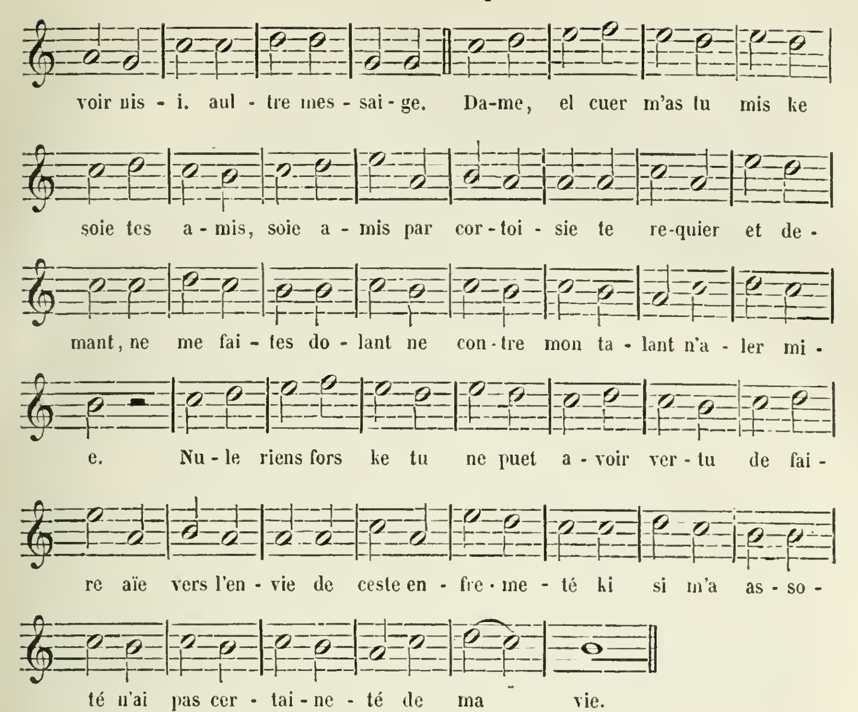
Chant d'Aalis.



(1) Bibl. nation. de Paris, supplément français, n° 184, fol. 68, v. 69 r.


molt par me fe- sist a-voir vers toi grant a- van-tai-ge, se te di mon est- o-voir
ains m'en dois boin gré savoir, da- me, ki tant ies sai-ge, car jou n'i voill es movoir
nel tiegnes à ol-traige Dame, el ceur m'as tu mis ke soie tes a-mis, soie amis
nís- i- aul-tre messai-ge Nu- le riens fors ke tu ne puet a-voir ver-tu de faire
par cor-toi-sie te requier et demant, ne me fai- te s do-lant ne con-tre mon ta-lant
aié vers l'envie de ceste en-fre-me- té ki si m'a as-so- té, n'ai pas cer- tai-ne-té
n'a-ler mie.
de ma vie.
C'EST LI LAIS D'AALIS.
En sos - pi - rant trop de par - font at - ten - drai le con - fon -
de-ment ke les grans des - tre-ces me font ken mon cuer font
lor fon - dement, et li pen - sers ki me con - font
par quoi sos-pir par - fon - de - ment. Je ne saz s'il est fo -
lie ou s'il est sens : en a - mer me fon gas - ter a -
mors mon tens. Nuit et jor plor et sos - pir quant me por - pens;


(Lacune dans le chant......)
sos - pi - rer me fait à cui je pens. Diex m'otroit ke ce ne soit son deffens!
Mo - rir en quic se de li n'ai se - cors par tans. Fran - ce de - boi -
nai - re, de ta grant fran - chi - se ne por - roit re - trai - re nus en
nu - le gui - se. Com - ment por - roit fai - re mes cuers nul ser - vi - ce
ki te pé - ust plai - re? i - ce me de - vi - se. Na te puis plus
tai - re le mal ki m'a - ti - se, ne mi fait con - trai - re, je t'aim
sans fain - ti - se. Da - me, se jou per - che - voir pé - us - se ton co -
rai - ge, molt par me fe - sist a - voir vers toi grant a - van - tai - ge.
se te di mon est - o - voir nel tie - gnes à ol - trai - ge. Ce fait
a - mors main - te - noir, n'i doi a - voir da - mai - ge : ains m'en dois boin
gré sa - voir, da - me Ki tant ies sai - ge, car jou n'i voill es - mo -



S'il nous est permis d'exprimer notre opinion sur une question littéraire, nous dirons que ce *lai*, dit d'*Aalis*, ne nous paraît pas être celui dont Marie de France a parlé, car, d'après cette circonstance, il aurait dû être composé vers la fin du douzième siècle ou au commencement du treizième; or, les lais de cette époque ne sont pas divisés en strophes ou couplets et tous les vers sont de mesure égale. En second lieu, le nom d'*Aalis* ne paraît pas dans ce lai; enfin, la première strophe, de même que sa mélodie, ne semblent pas appartenir au reste, et l'on ne sait ce que signifie la deuxième au milieu des autres. N'oublions pas d'ailleurs que le chant d'*Aalis*, dont on a fait un cantique à la Vierge, n'a aucun rapport avec la mélodie du manuscrit de Paris (1). Les *lais* divisés par couplets n'ont pas été connus avant la seconde moitié du treizième siècle : Eustache Deschamps, poëte né vers 1310, en a donné les règles dans son *Art*

(1) Ce cantique du manuscrit d'Arundel se trouve dans le livre de M. Ferd. Wolf *sur les lais*, avec le fac-simile de la mélodie, ainsi que le lai, dit d'*Aalis*, que nous venons de rapporter.

de dictier (1). Dans sa nouvelle forme, le *lai* est composé de douze couplets, chacun de seize, dix-huit ou vingt vers inégaux sur deux rimes seulement. Guillaume de Machault, poëte et musicien célèbre du quatorzième siècle, a fait des lais de ce genre, paroles et musique, dont le premier et le dernier couplet ont la même mélodie; les dix autres ont chacun un chant différent. Nous en donnerons un exemple dans le treizième livre.

Vers le milieu du quinzième siècle, les *lais* cessèrent d'être de mode : Alain Chartier, qui vivait vers 1460, fut un des derniers poëtes qui en écrivirent. On voit, dans le *Dictionnaire étymologique* de Ménage, que le *lai*, avant de disparaître, avait encore subi une modification dans la forme. A l'article *lai*, on y lit : « C'est aussi une sorte de « vieille poésie française faite de petits vers. Il y avait deux sortes « de *lais*, le grand et le petit. Le grand *lai* était un poëme composé « de douze couplets de vers de différentes mesures sur deux rimes. « Le petit *lai* était un poëme composé de seize ou vingt vers divisés « en quatre couplets, presque toujours sur deux rimes. Ces lais « étaient la poésie lyrique de nos vieux poëtes français : et parce « qu'il y avait un vers plus petit que les autres, qui finissait chaque « couplet, ils appelaient cette sorte de poésie *arbre fourchu*. » Après sa définition, Ménage donne cet exemple du petit *lai* :

Sur l'appui du monde
Que faut-il qu'on fonde
    D'espoir?
Cette mer profonde
En débris féconde,
    Fait voir
Calme au matin, l'onde,
Et l'orage y gronde
    Le soir.

Favorable à la musique, cette forme est entrée dans la poésie lyrique des temps modernes. Tel est le résumé de l'histoire du lai et de ses transformations.

Le *rondel* ou *rondeau* est une forme de chant qu'on ne trouve pas avant le treizième siècle : ce genre s'est conservé jusque vers la fin

(1) On trouve cet ouvrage dans le volume des *Poésies morales et historiques*, d'Eustache Deschamps, publié par Crapelet, Paris, 1832, p. 278 et suiv.

du dix-huitième. On trouve dans les manuscrits le *rondel* à voix seule et le *rondel* à trois voix. Le trouvère Adam de la Halle est auteur de seize de ces derniers dont nous donnons un spécimen dans la suite de ce douzième livre. Dans la poésie, comme dans la musique, le rondel consiste dans la répétition d'une première phrase, soit entière soit en partie, au milieu de la pièce, et dans la reprise de la phrase entière à la fin. En voici un exemple pris dans le *Miracle de Notre-Dame d'Amis et d'Amille* (treizième siècle).

RONDEL.

Vraiz Diex, moult est excellente
Et de grant charité plaine
Vostre bonté souveraine,
Car votre grace presente
A toute personne humaine.
Vraix Diex, moult est excellente,
Puisqu'elle a cuer et entente,
Et que à ce désir l'amaine,
Que de vous servir se paine.
Vray Diex, moult est excellente
Et de grant charité plaine
Vostre bonté souveraine (1).

Le *motet* est une autre forme de poésie chantée en usage au moyen âge, mais qui n'a été traitée qu'en forme de chant à plusieurs voix; c'est pourquoi nous n'en expliquerons la composition que dans la partie de ce livre où nous entrerons dans le domaine de la musique à sons simultanés.

S'il est incontestable que les troubadours ont précédé les trouvères d'environ quatre-vingts ans, ceux-ci ont sur leurs prédécesseurs certains avantages qui ne peuvent être méconnus : le premier consiste dans la variété des formes de leur poésie chantée. Ainsi que nous l'avons dit en son lieu, les troubadours [illegible]ent la chanson, *canson;* la chanson gaie, *verso;* la chanson satirique ou louangeuse, *sirventés;* la complainte, *plancho;* la chanson dialoguée, *tensos;* la
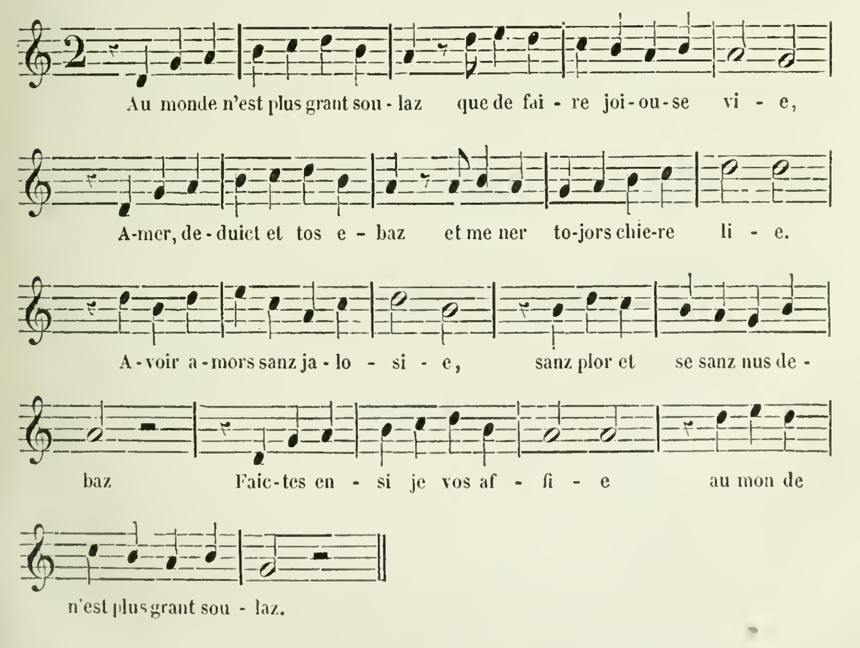
---

(1) « Vrai Dieu, votre bonté souveraine est très-excellente et pleine de grande charité, car « tout homme a votre grâce présente. Vrai Dieu, elle est très-excellente, puisque (par elle) il « met son cœur et ses soins à vous servir de son mieux, et que le désir l'amène à cela. » *Traduction de M. Fr. Michel.*

pastourelle, *pastorella*, et la ronde, *canson redonda*. Les trouvères ont également tous ces genres; de plus, ils ont le *lai* de formes diverses, le *rondel*, le *motet* et les autres ouvrages à longs développements tels que les *fabliaux*, les *jeux-partis*, qui étaient la même chose que le *tensos* des troubadours, c'est-à-dire les chansons dialoguées, les *chansons de geste*, véritables épopées, le *roman* en vers ou en prose, et les drames de différents caractères mêlés de chant. Comme chez les troubadours, les chansons d'amour des trouvères ont le défaut essentiel de la monotonie : remplies de lieux communs, de perpétuelles doléances sur les maux que cause l'amour à leurs auteurs, d'allusions ou d'invocations au retour du printemps, à la verdure renaissante, au chant des oiseaux, qui leur rendent plus douloureuses les rigueurs supposées de leurs maîtresses, ces redites incessantes des mêmes choses présentées sous des aspects semblables, prouvent que les rimeurs de ces chansons ne se mettaient pas plus à la recherche d'idées nouvelles que leurs modèles de la France méridionale. Cependant, au point de vue des formes de la mélodie, leur supériorité est évidente. Les hommes du nord de la France et des Pays-Bas montrent déjà dans ces chants une organisation musicale plus forte, plus hardie, que celle de leurs devanciers; cette organisation, on la verra se développer constamment dans le cours de cette Histoire et conserver toujours sa faculté d'initiative dans les ressources de l'art.

Les airs populaires de la Picardie, du nord de la France et de la Belgique furent renommés dès le treizième siècle, à cause de la régularité de leur rhythme et de la franchise du caractère de leurs mélodies. Il en est dont la tradition se conserva jusqu'au seizième siècle : les variations du langage amenées par le temps finirent par rendre les paroles inintelligibles pour le peuple : ce fut seulement alors que ces chants tombèrent dans l'oubli. Dans la longue période pendant laquelle les musiciens ne composèrent point, à proprement parler, mais développèrent des chants connus avec toutes les ressources de l'art en usage de leur temps, les maîtres des quatorzième, quinzième et seizième siècles choisirent ces anciens airs populaires pour en faire les thèmes de leurs œuvres : ces mélodies servirent en effet longtemps de sujet pour les messes, motets et chansons à plusieurs voix des musiciens les plus en renom; tels furent les airs de l'*Homme armé*, *Fors seulement*, *De tous biens plaine*, *Malheur me bat*,

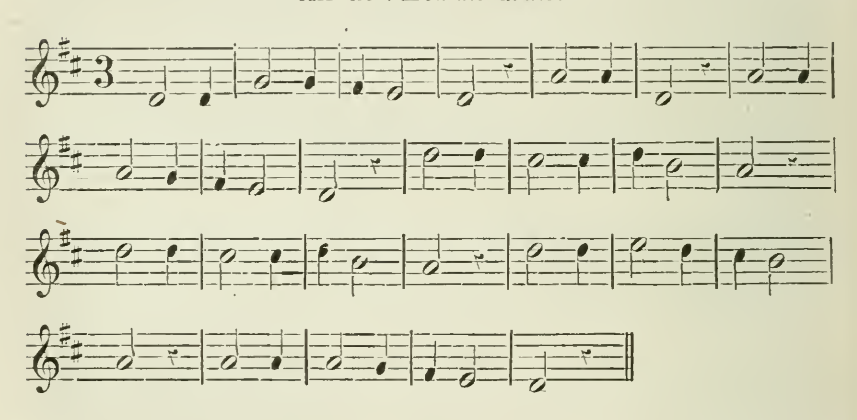
Le serviteur, Dieu quel mariage! Cent mille escus, Je ne demande, Au monde n'est plus grand soulaz, et beaucoup d'autres dont la liste serait trop longue pour trouver place ici. Les mélodies de ces chansons sont parvenues jusqu'à nous par les œuvres dont elles forment le thème : elles se trouvent toujours dans la partie du *ténor*, dont le nom tire précisément de cela son origine; la *teneure* du chant se trouvant dans cette partie, on l'a appelée d'abord *téneure*, puis *ténor*. Quant aux paroles de ces vieux airs populaires, la plupart sont inconnues; nous n'avons qu'un couplet des airs dont les anciens maîtres flamands et wallons ont fait les chansons françaises à quatre, cinq et six voix. C'est dans un recueil de pièces de ce genre, lequel existe en manuscrit dans la Bibliothèque royale de Bruxelles, que nous avons pris l'air que nous donnons ici. Le dialecte et l'orthographe nous persuadent que cet air est du treizième siècle :



Les airs populaires qu'on peut considérer avec assurance comme remontant au treizième siècle, ou qui approchent de cette époque, sont d'une rareté extrême; nous n'en connaissons que deux dont l'authenticité n'est pas douteuse : le premier est la chanson de l'*Homme armé*, sur laquelle Guillaume Dufay a fait une messe à

quatre voix, vers la fin du quatorzième siècle ; l'autre a pour premiers mots *Dieu, quel mariage!* Elle a servi de thème au célèbre maître Busnois, qui en a fait une chanson à quatre voix, vers le milieu du quinzième siècle. Les plus célèbres musiciens ont composé, après Dufay, des messes sur l'air de l'*Homme armé;* l'illustre Jean Pierluigi de Palestrina fut le dernier qui traita ce sujet, avec sa supériorité habituelle, dans la seconde moitié du seizième siècle. Nous ne connaissons que la mélodie de la chanson de l'*Homme armé*, aucun manuscrit ne nous en ayant transmis les paroles ; toutefois, au point de vue de notre Histoire, cette mélodie offre un assez grand intérêt pour que nous n'hésitions pas à la transcrire ici.

Air de *l'Homme armé.*



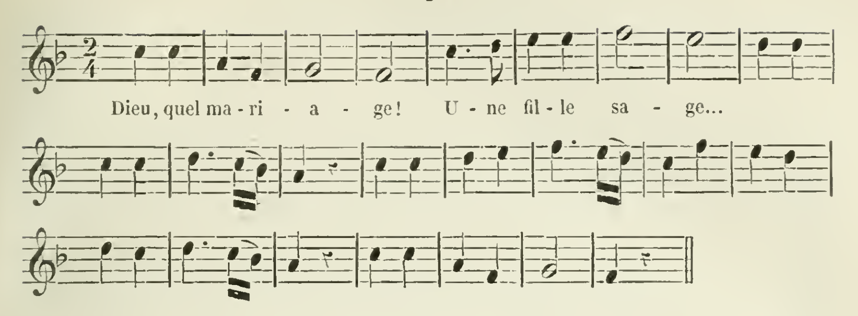
De l'air populaire dont Antoine Busnois a fait sa chanson à quatre voix citée ci-dessus (1), nous n'avons que les premiers mots :

Dieu quel mariage!
Une fille sage,
. . . . .

Mais la mélodie est aussi intéressante par son caractère rhythmique et la franchise de sa forme, que par son antiquité : nous croyons donc devoir la transcrire pour nos lecteurs.

(1) Cette chanson de Busnois se trouve dans le troisième livre de l'*Odhecaton*, marqué C, et imprimé à Venise, en 1503, par Petrucci de Fossombrone, sous le titre de *Canti cento cinquanta.*

Air : *Dieu, quel mariage!*



Il existe, parmi les œuvres des musiciens de la fin du quatorzième siècle et du quinzième, d'autres thèmes tirés des chansons populaires alors en vogue; leur antiquité n'est pas moindre probablement que celle des deux mélodies qu'on vient de voir; il en est même plusieurs dont on a les paroles, comme cette chanson à trois voix de Dufay (1) :

Cent mille escus, quand je voeldroie;
En paradis, quant je morroie,
Plus ne sarroie
Son Haïdier;
Se non ouvrer de mon mestier
Aucune fois quant je porroie...
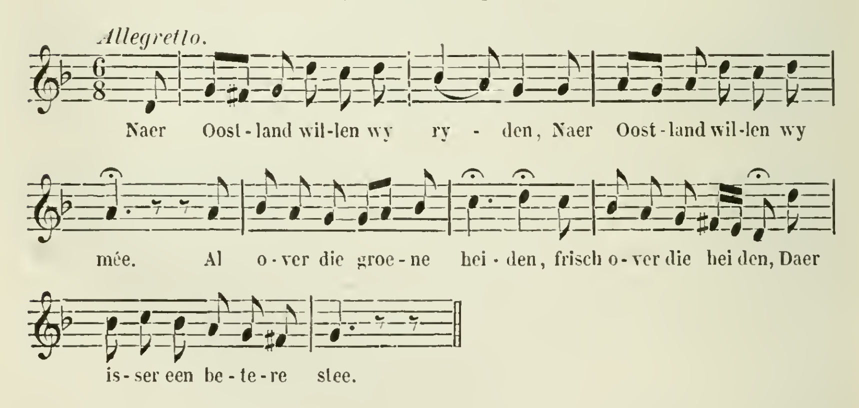
et quelques autres encore; mais les auteurs d'œuvres semblables ayant altéré, de toute manière, la valeur des notes du ténor, ayant répété plusieurs fois les mêmes paroles et représenté, dans la même pièce, les mêmes phrases de ce ténor, de façons différentes, il y règne trop d'incertitude concernant la signification réelle des mélodies populaires, pour qu'on puisse essayer la restauration de la forme primitive. Il n'y a donc de données positives offertes, en ce qui concerne le caractère des chants populaires en langue romane ou française antérieurs au quinzième siècle, du moins à notre connaissance, que par les trois airs qui viennent d'être rapportés et aussi par les mélodies de certaines pièces des douzième et treizième siècles, appelées *Épîtres farcies*, qu'on trouvera dans le quatrième chapitre de ce livre.

(1) Manuscrit de Pixerécourt, maintenant à la Bibliothèque nationale de Paris.

Il y a plus d'incertitude pour les chansons flamandes de la Belgique et de la Flandre française : celles que chantent encore les Flamands des deux pays sont en très-grand nombre et on les considère en général comme très-anciennes; mais *ancien* est un mot vague qui s'applique aussi bien aux chants du dix-septième siècle qu'à ceux du moyen âge. L'éditeur d'une ample collection de ces mêmes chants, laquelle n'a pas répondu à ce qu'on en attendait (1), a attribué à quelques-uns des dates qui ne paraissent pas justifiées : citons particulièrement un chant d'émigrés, que cet éditeur rapporte aux douzième et treizième siècles, d'après les indications de dissertations latines et allemandes relatives à des colonies de Hollandais et de Flamands qui se seraient alors établis sur les rives du Bas-Rhin. Le caractère de la mélodie, sa tonalité et les repos qui y sont indiqués nous paraissent relativement modernes. Quoi qu'il en soit, voici cet air, dont nous ne donnons que le premier couplet.

UITWYKELINGSLIED.

(Chant des émigrés).

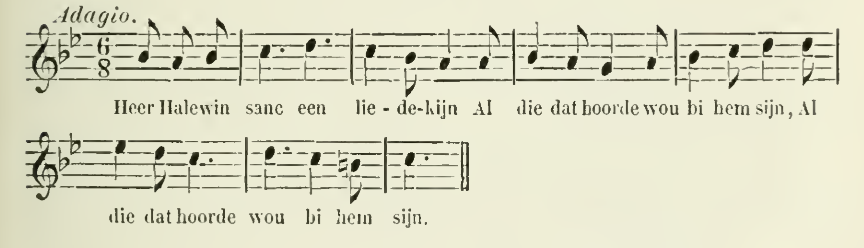


Un chant des Flandres, connu sous le nom de *Hàlewyn,* remonte, selon toute vraisemblance, par le sujet et par le caractère de la poésie, aux traditions normandes du dixième siècle. On ignore l'époque où cette légende a pris la forme poétique qu'elle conserve encore; mais il est hors de doute que ce fut dans le moyen âge, et

(1) *Oude vlaemsche Liederen, ten deele met de melodien, uitgegeven door J. F. Willems*, Gand, 1848, 1 vol. gr. in-8°.

l'on peut croire qu'elle existait déjà au douzième siècle et qu'elle fut retouchée plus tard (1). Il faut être plus sobre d'affirmation quant aux mélodies, car il y en a plusieurs auxquelles s'adapte le poëme d'*Halewyn*. L'éditeur de la collection de chants flamands dont nous venons de parler a publié ce chant avec la mélodie en usage dans la partie flamande de la Belgique : un certain cachet d'antiquité s'y fait remarquer; sa finale inusitée appartient aux plus anciens des chants du nord. D'autre part M. de Coussemaker, de qui l'on a un recueil de *Chants populaires des Flamands de France* (2), y a inséré le chant d'*Halewyn* avec la mélodie sur laquelle il est chanté dans la contrée flamande du département du Nord; mélodie vulgaire, dépourvue de tout caractère original et qui ne peut être antérieure au dix-septième siècle. Nous n'hésitons pas à considérer l'autre comme préférable et primitive; c'est celle que nous transcrivons ici, et nous l'accompagnons d'une traduction de la poésie flamande où l'on reconnaîtra le caractère éminemment scandinave de l'original.

HALEWYN.



Traduction (3).

1.	1.
Heer Halewijn sanc een liedekijn;	Le sire Halewijn chantait une chanson;
Al wie dat hoorde wou bi hem sijn.	tous ceux qui l'entendaient voulaient aller à lui.

(1) Le texte original flamand de cette chanson a été publié par Willems dans *Mone's Anzeiger*, 1836, p. 448-450 (Uhland, n° 74). Willems fait à ce sujet la remarque suivante : « Cette « vieille chanson est encore très-populaire dans les Flandres et le Brabant. La mélodie en est « belle; le texte, qu'on vend encore en feuilles volantes dans les marchées, est parfois très- « altéré. »

Dès le seizième siècle, une chanson analogue en langue allemande était chantée, mais avec des variantes considérables. — Voir *Niederländische Volkslieder, gesammelt und erlautert von Hoffmann V. Fallerleben.*

(2) *Chants populaires des Flamands de France, recueillis et publiés avec des mélodies originales, une traduction et des notes.* Gand, 1856, 1 vol. gr. in-8°, p. 142 et suiv.

(3) Cette traduction a été faite par M. Hiel, poëte flamand distingué, d'après un texte ancien qui a deux strophes de plus que celui de Willems.

2.

En dat vernam eens conincs kint,
Die van haert ouders so werd bemint.

3.

Si ginc al voor haer vader staen;
« Och, vader, mag ic naer Halewijn gaen?

4.

« O neen, mijn dochter, neen gi niet;
Die derwaert gaen en keeren niet. »

5.

Si ging al woor haer moeder staen:
« Och moeder, mag ic naer Halewijn gaen? »

6.

« O neen, mijn dochter, neen gi niet;
Die derwaert gaen en keeren niet. »

7.

Si ginc al voor haer suster staen:
« Och, suster, mag ic naer Halewijn gaen? »

8.

« Och naen, mijn suster, neen gi niet;
Die derwaert gaen en keeren niet. »

9.

Si ginc al voor haer broeder staen:
« Och broeder, mag, ic naer Halewijn gaen? »

10.

« 't Is mi al eens waer dat gi gaet,
Als gi u eer maer wel bewaert.
En gi u kroon maer recht en draegt. »

11.

Si is al op haer kamer gegaen;
Si deet haer besten kleedren aen.

12.

Wat deet si aen haren lijve?
Een hemdeken fijnder als zijde.

13.

Wat deet si aen haer schoon korslijf?
Van gouden banden stond hat stijft.

2.

Et elle fut entendue par une fille de roi qui était très-belle et fort aimée.

3.

Elle alla se placer devant son père : « O père, puis-je aller à Halewijn? »

4.

« Oh! non, ma fille; toi pas; ceux qui vont là ne reviennent pas. »

5.

Elle alla se placer devant sa mère : « O mère, puis-je aller à Halewijn?

6.

« Oh! non, ma fille; non, toi pas; ceux qui vont là ne reviennent pas. »

7.

Elle alla se placer devant sa sœur : « O sœur, puis-je aller à Halewijn? »

8.

« Oh! non, ma sœur; non, toi pas; ceux qui vont là ne reviennent pas. »

9.

Elle alla se placer devant son frère : « O frère, puis-je aller à Halewijn? »

10.

« Peu m'importe où tu vas, si tu gardes bien ton honneur et portes droite ta couronne. »

11.

Alors elle monta à sa chambre; elle se vêtit de ses plus beaux habits :

12.

Que mit-elle sur son corps? une chemise plus fine que la soie.

13.

Que mit-elle à son beau corsage? Un corset formé de bandes d'or.

14.

Wat deet si aen haren rooden roc?
Van steke tot steke een gouden cnop.

14.

Que mit-elle à sa robe écarlate? de distance en distance un bouton d'or.

15.

Wat deet si aen haren keirle?
Van steke tot steke een peirle.

15.

Que mit-elle à son manteau? de distance en distance une perle.

16.

Wat deet si aen haer schoon blond hair?
Een croone van goude en die woeg swaer.

16.

Que mit-elle sur sa belle chevelure blonde? une couronne d'or bien pesante.

17.

Si ging al in haers vaders stal.
En koos daer tbesten ros van al.

17.

Elle alla dans l'écurie de son père et choisit le meilleur coursier.

18.

Si sette haer schrijlings op het ros
Al singend en klingend reed si door tbosch.

18.

Elle se mit à califourchon sur le coursier, en chantant et sonnant elle chevaucha à travers le bois.

19.

Als si te midden tbosch mocht sijn.
Daer vont si mijn heer Halewijn.

19.

Quand elle fut au milieu du bois, le fils d'Halewijn la rencontra.

20.

« Gegroet » seide hi en quam tot haer,
« Gegroet, schoon maegt, bruin sogen claer.

20.

Il lia son cheval à un arbre : la noble fille devient inquiète et peureuse (1).

21.

Si reden met elkender voort,
En op den wech viel menich voorf.

21.

Salut, dit-il, à toi, belle vierge; salut, yeux bruns et clairs. Viens, assieds-toi et dénoue tes cheveux (2).

22.

Si quamen al bi een galgen veld
Daer aen hinc menich vrouwanbeeld.

22.

Et autant de cheveux elle dénoua, autant de larmes elle versa (3).

23.

Heer Halewijn heeft alsdan geseid :
« Mits gi de schoonste maget sijt
Soo kiest u dood, het is nu tijd. »

23.

Puis ils chevauchèrent ensemble, et chemin faisant, ils devisèrent.

---

(1) Cette strophe n'est pas dans le texte de Willems.
(2) La fin de cette strophe ne se trouve pas dans le texte de Willems.
(3) Cette strophe n'est pas dans Willems.

24.

— « Wel, als ik dan hier kiesen sal
Soo kies ic tsweert noch boven al.

24.

Ils arrivèrent près d'un gibet où pendaient des corps de femme.

25.

Maer trect eerst uit u opperst kleet
Want maegdenbloet dat spreit soo breet
Soot u bespreide dat ware mi leet.

25.

Alors il lui dit: « Puisque tu es la plus belle des vierges, choisis ton genre de mort; il est encore temps. »

26.

En eer sijn kleet gelogen was.
Sijn hoogt al voor sijn voeten lach;
Sijn tong noch deze woorden sprac.

26.

« Eh bien! puisque j'ai le choix, au glaive je donne la préférence. »

27.

« Gaet ginder deer in het koren
En blaest daer op mijnen horen.
Dat alle mijn vienden dat hooren.

27.

« Ote d'abord ta tunique, car le sang d'une vierge jaillit avec abondance; s'il te tachait, j'en serais affligée. »

28.

— « Al in dat coren en gaen ic miet;
Op uw horen en blaes ic niet.
Moordenaers raet en doen ic niet.

28.

Mais, avant que la tunique fût ôtée, sa tête gisait à ses pieds; sa langue prononça encore ces mots :

29.

— « Gaet ginder dan onder de galge
En neemt daer een potje met zalve,
En strijct dat aen mijn rooden hals.

29.

« Va là-bas dans les blés et sonne de mon cor, afin que mes amis l'entendent. »

30.

— « Al onder de galge en gaen ic niet,
U rooden hals en strijk ic niet
Moordenaers raet en doen ic niet!

30.

— « Dans les blés je ne vais pas; de ton cor je ne sonne pas; conseil d'assassin je ne suis pas.

31.

Si nam dat hooft al bi den haire!
En waschtet in een bronne clare.

31.

— « Va là bas sous le gibet; prends-y un pot d'onguent et frottes-en mon cou rouge. »

32.

Si sette haer scheijlings op haer ros;
Al singend en clingend reet si door tbosch.

32.

— « Sous le gibet je ne vais pas; je ne oins pas ton cou rouge; conseil d'assassin je ne suis pas. »

33.

En toen si was ter halver baen
Quam Halewijns moeder daer gegaen :
« Schoon maegt, saegt gi mijn soon niet gaen? »

33.

Elle prit la tête par les cheveux et la lava dans la fontaine claire.

34.

— « U soon, heer Halewijn, is gaen jagen,
Si en siet hem weer u levens dagen.

35.

U soon, haer Halewijn, is dood,
Ic heb sijn hooft in mijnen schoot
Van bloet is mijne Voorschoot root.

36.

En toen si aen de poorte quam,
Si blaesde den horen als een man.

37.

En als haer weder dat vornam
Tverheugde hem dat si weder quam.

38.

Daer werd gehouden een banket,
Dat hooft werd op de tafel geset!

34.

Elle se mit à califourchon sur le coursier, chantant et sonnant elle chevaucha à travers le bois.

35.

Étant à moitié de son chemin, la mère d'Helewijn vint à passer : « Belle vierge, n'as-tu pas vu mon fils? »

36.

— « Ton fils, sir Halewijn, est allé chasser; tu ne le verras plus de ta vie.

37.

« Ton fils, sir Halewijn, est mort; j'ai sa tête sous mon manteau; rouge de sang est mon tablier. »

38.

Et quand elle arriva au château de son père, elle sonna du cor comme un homme.

39.

Et quand son père entendit cela, il se réjouit de son retour.

40.

On fit un festin : la tête placée au milieu de la table.

CHAPITRE TROISIÈME.

LA MUSIQUE EN ALLEMAGNE AUX TREIZIÈME ET QUATORZIÈME SIÈCLES. — LES MINNESINGER ET LES MEISTERSÄNGER. — LEURS CHANTS.

Précédés par les troubadours, les trouvères devancèrent de quelques années les poëtes chanteurs de l'Allemagne, appelés *minnesinger*, c'est-à-dire *chanteurs d'amour*. Bien que la même cause eût produit dans les divers États de la Germanie les mêmes effets que dans le reste de l'Europe et que le goût des chansons amoureuses eût été pris des Arabes par les croisés Allemands aussi bien que par les Français, ils furent un peu plus lents à rendre manifeste cette trans-

formation de leurs habitudes. Dès le milieu du douzième siècle, il paraît y avoir eu chez eux des essais de poésie galante et chantée, mais ce n'est que dans les dernières années de ce même siècle que se rencontrent des maîtres dans cet art. Comme en France, en Angleterre et dans les Pays-Bas, les princes souverains et les plus grands seigneurs allemands se faisaient gloire de cultiver la poésie et le chant : dans la liste de cent soixante-deux minnesinger dont les œuvres ont été recueillies et commentées par un savant philologue (1), on remarque un empereur Henri, un Venceslas, roi de Bohême, le roi Conrad le jeune, un duc Henri de Breslau, le margrave Othon de Brandebourg, le margrave Henri de Meissen, le duc d'Anhalt, plusieurs princes de Saxe, le comte Rodolphe de Neuenbourg, le comte Conrad de Kirchberg et beaucoup d'autres personnages de haute noblesse. Les plus célèbres minnesinger furent Klingsor, Wolfram d'Eschenbach, Walther de Vogelweide, le maître Gottfried de Strasbourg, Reinmar l'ancien, Ulric de Lichtenstein, Tanhuser ou Tanhæuser, Nithart, Walther de Metz, *der Wilde* Alexander, Hartman d'Auc, maître Conrad de Würzbourg, maître Frédéric de Sonnenbourg, Reinmar de Zweter ou Zwetel, le maître d'école d'Esslingen et Frauenlob, nommé aussi *Henri de Meissen*, qui, à la fin du treizième siècle, clôt l'époque des minnesinger et commence au quatorzième celle des *Meistersänger* ou *maîtres chanteurs*. Les pièces de ces poëtes chanteurs et de beaucoup d'autres moins importants se trouvent dans un précieux manuscrit de Paris (2) et dans d'autres de Iéna, de Wurzbourg, de Vienne, de Weimar, de Francfort, de Leipsick et de Magdebourg. C'est dans ces sources que Von der Hagen a recueilli l'immense quantité de poésies qui remplit douze cent quarante-quatre pages in-quarto à deux colonnes de son livre sur les *Minnesinger*.

La quatrième partie de ce grand ouvrage renferme, en sept cent quatre pages, ce que Von der Hagen appelle *la Vie des poëtes* (*Leben der Dichter*); cependant, il faut bien le dire, à la lecture de ce grand travail, où brille une érudition de premier ordre, on est saisi de dé-

---

(1) *Minnesinger deutsche Liederdichter des XII^en, XIIIe und XIV^en Jahrhunderts, etc., gesammelt und berichtigt von Friedrich Heinrich von der Hagen.* Leipsick, 1848, 4 parties en 3 vol. in-4°.

(2) Manuscrit Manesse, n° 7266, de la Biblioth. nation. de Paris.

couragement, n'y trouvant rien de précis sur ce qu'on espérait y rencontrer concernant les lieux et dates de naissance et de mort des poëtes chanteurs, ainsi que sur les positions qu'ils ont occupées et les événements de leur vie. Impuissante par l'absence de faits biographiques, cette érudition s'épuise en recherches et en rapprochements historiques dont le but est de découvrir des faits qui se rattachent autant que possible à l'existence du poëte qui est le sujet de la notice; mais, en général, il n'y a point de conclusion satisfaisante à en tirer. Le savant éditeur des poésies des minnesinger a reconnu plus tard l'insuffisance du résultat de ses recherches, car, dix-huit ans après la publication de sa collection, il a donné un supplément (1) dans lequel certains faits biographiques sont éclaircis. Nonobstant l'intérêt qu'inspire ce nouveau travail, il n'en est pas moins vrai qu'à l'exception de quelques-uns des minnesinger les plus célèbres, sur lesquels on recueille plutôt des inductions que des faits, on n'a, pour le plus grand nombre, que des noms joints à leurs poésies (2). Ce que nous allons dire de ceux qui sont, à juste titre, considérés comme des maîtres dans l'art du poëte chanteur, est extrait de ce qui a été fait de plus satisfaisant sur eux et sur leurs ouvrages.

Un des plus célèbres minnesinger, parmi les anciens, est connu sous le nom de *Klingsor*. Tout ce qui le concerne est mystérieux. Suivant Dietrik d'Apolda, qui écrivit en 1289 la biographie de sainte Élisabeth, Klingsor habitait en Transylvanie, où il jouissait d'un revenu de trois mille marcs; il était philosophe, connaissait la littérature ancienne et possédait les sciences de la magie et de l'astronomie; enfin, il fut choisi comme juge de la lutte poétique ouverte au château de Wartbourg, en 1207, par Hermann,

---

(1) *Bildersaal altdeutscher Dichter, Bildnisse, Wappen und Darstellungen aus dem Leben und der Liedern der deutschen Dichter* des XII bis XIV *Jahrhunderts*, etc. *Von*, etc., Berlin, 1856, 1 vol.

(2) Nous nous sommes abstenu de donner la biographie des troubadours et des trouvères, parce qu'il existe dans la littérature française un grand nombre d'ouvrages qui ont pour objet la vie et les ouvrages de ces poëtes chanteurs : il n'en est pas de même pour les *Minnesinger* et leurs successeurs les *Meistersänger* de l'Allemagne, car on peut dire hardiment que, hors de leur patrie, leur histoire et leurs ouvrages sont inconnus. Les historiens de la musique semblent avoir ignoré leur existence, et, ce qui paraît inexplicable, l'Allemand Forkel n'en a pas dit un mot. Ces considérations nous ont déterminé à combler cette lacune et à faire connaître, autant que cela est possible dans notre cadre, quelques-uns des plus célèbres *Minnesinger* et de marquer, par des traits caractéristiques, ce qui les distingue de leurs successeurs les *Meistersänger*.

landgrave de Thuringe, et à laquelle prirent part les minnesinger Henri d'Ofterdingen, Walther de Vogelweide, Wolfram d'Eschenbach, Reinmar de Zweter, Biterolf et Henri, dit *le vertueux écrivain.* Suivant les chroniqueurs, Klingsor, après avoir prédit la naissance de la princesse Élisabeth et son mariage avec l'héritier de la couronne de Thuringe, retourna en Hongrie, où la faveur dont il jouissait auprès du roi André et de la reine Gertrude ne fit que s'accroître. Ayant acquis des richesses considérables, sa maison, disent les mêmes chroniqueurs, devint aussi luxueuse que celle d'un évêque. Après la mort de sa souveraine, assassinée en 1214, il se retira à la cour de Thuringe, ou, selon d'autres, à celle de Cassel, et mourut dans un âge avancé, vers 1250. Voilà donc des faits établis par les anciens biographes; cependant Jacques Grimm (1), d'après Koberstein (2) et Guerres (3), vient les renverser, ne considérant Klingsor que comme un personnage allégorique dont le nom, formé de *Klingen*, résonner, et *ohr*, oreille (sons qui frappent l'ouïe), serait simplement l'emblème de la puissance de la poésie chantée sur le sentiment humain. Von der Hagen semble avoir partagé cette opinion, le nom de Klingsor ne paraissant pas dans sa liste des minnesinger. Néanmoins, Hermann Damen, poëte chanteur qui fut presque son contemporain, déplora sa mort avec celle de Nithart, de Marner et de Wolfram d'Eschenbach. Ajoutons que le manuscrit de Manesse lui attribue le poëme sur la lutte de la Wartbourg, que d'autres présentent comme anonyme.

L'absence de renseignements positifs sur la personne des plus célèbres minnesinger ne se fait pas moins remarquer en ce qui concerne Wolfram d'Eschenbach, l'un des plus grands poëtes chanteurs de l'Allemagne, que pour les autres. Les uns le font naître en Suisse, d'autres en Bavière : quant aux circonstances de sa vie et à l'époque de sa mort, tous ont négligé de nous en instruire. Si Wolfram lui-même ne fournissait dans ses poëmes quelques renseignements sur ce qui le concerne, on ne pourrait pas essayer d'esquisser son incomplète biographie. C'est donc à l'aide de ces confidences du poëte, que l'on peut suppléer à ce que nous ont laissé

---

(1) *Meistergesäng.*, p. 117.
(2) *Minnesinger*, etc., IVe partie, p. 193, note 2.
(3) *Ibid.*, p. 160-190.

ignorer les chroniqueurs. Sa pauvreté, dont il parle en plusieurs endroits de ses ouvrages, et ses protestations contre le droit d'aînesse font voir en lui un cadet de noble maison privé de patrimoine. Il avoue que chez lui la faim se fait souvent sentir et que *les souris trouvent peu de chose à grignoter dans sa maison*. Parlant de la magnificence du château où est gardé le saint Graal, il s'écrie : « Que je « souffre de mon indigence, quand je vois sous mes yeux briller « tant de luxe ! » Cette détresse l'obligea, comme tant d'autres minnesinger de cette époque, de s'attacher à de puissants protecteurs qui l'accueillaient dans leurs châteaux et l'admettaient à leur table ; mais, fier et digne, ce n'était pas comme poëte flatteur qu'il acceptait leur hospitalité ; il payait sa dette avec son épée, ayant été armé chevalier à Mansfeld, par le duc d'Henneberg. « Mon métier, dit-il au « commencement d'un de ses poëmes, c'est le métier des armes. » Après avoir erré de château en château, ce fut à la cour d'Eisenach qu'il fit le plus long séjour ; il paraît y avoir vécu depuis 1204 jusqu'en 1215, époque de la mort d'Hermann, landgrave de Thuringe. Ce fut là qu'il composa la plus grande partie de son *Parcival*, le seul de ses poëmes qu'il ait terminé. Dans la strophe 417 de cet ouvrage, Wolfram parle du landgrave comme de quelqu'un qui a cessé de vivre : « Hermann, le prince de Thuringe, savait être généreux, « *quand il vivait*. » La date de la mort de Wolfram est aussi incertaine que celle de sa naissance ; on sait seulement, comme on vient de le voir, qu'il avait survécu à Hermann de Thuringe, mort en 1215 ; d'autre part, le minnesinger Reinbot de Dorn le range, vers 1225, parmi les poëtes décédés ; c'est donc entre ces deux dates qu'il a cessé de vivre. Il y a lieu de croire que, par la mort d'un frère aîné, il entra en possession du fief de sa famille, puisque son tombeau fut placé dans l'église d'Eschenbach, où le chevalier bavarois Puttrich de Reicharzhausen le vit à la fin du quinzième siècle : il n'y avait plus alors sur la pierre tumulaire qu'un écusson dont les couleurs étaient presque entièrement effacées. Wolfram avait été marié, vraisemblablement dans ses dernières années. On a de lui huit chansons d'amour qui sont autant de chefs-d'œuvre et qui peignent ses sentiments pour la dame qui unit son sort au sien. Dans un de ses poëmes, il parle de sa fille *qui jouait encore avec sa poupée*, et « qu'il se gardera bien, quand elle sera grande, de con- « trarier pour le choix d'un époux ». Les huit chansons de Wolfram

sont dans le manuscrit de Manesse; elles placent leur auteur au premier rang des poëtes lyriques de son temps. Supérieur à tous ses contemporains dans le genre épique, il est même déclaré, par Frédéric Schlegel, le plus grand poëte que l'Allemagne ait jamais produit (1). Aussi remarquable par l'élévation de ses sentiments et par la pureté de sa morale que par le talent, il met dans ses ouvrages une décence inconnue de la plupart des poëtes du moyen âge et surtout des trouvères. Lachmann a donné une excellente édition des œuvres authentiques de ce minnesinger; elle contient le *Parcival*, *Willehalm* (non achevé), deux fragments de *Titurel* et les huit chansons d'amour (2).

Walther de Vogelweide fut un des minnesinger les plus remarquables du treizième siècle, particulièrement dans le genre lyrique; cependant on ne sait rien de précis ni sur la date ni sur le lieu de sa naissance et la plupart des événements de sa vie sont également inconnus. Von der Hagen a écrit sur ce poëte chanteur une dissertation qui remplit trente pages in-quarto à deux colonnes (3), sans résoudre aucune de ces questions biographiques. Il y fait l'histoire de l'Allemagne depuis l'année 1198 dans laquelle l'empereur Frédéric II succéda, à l'âge de quatre ans, à son père Henri VI, en vue de découvrir l'époque où Walther fut attaché à ce prince; cependant il ne put parvenir à savoir s'il était né en Autriche ou dans le canton suisse de Thurgovie, où il y avait un château de *Vogelweide*. Ce qui n'est pas douteux, c'est que Walther fut un des champions de la lutte poétique de la Wartbourg : le poëme anonyme sur cet événement montre qu'il y prit une part très-active. On voit aussi, dans quelques passages des poëmes de Wolfram d'Eschenbach, qu'ils étaient tous deux dans le même temps, à Eisenach, les hôtes du landgrave Hermann de Thuringe. Il paraît, par quelques traits des mêmes poëmes, que Walther de Vogelweide avait plus d'aménité dans le caractère que son rival en poésie et qu'il était un peu le poëte louangeur de cour. Wolfram lui reproche de témoigner une égale bienveillance au bon et au méchant. Il y a lieu de croire que l'un et l'autre ne s'éloignèrent d'Eisenach qu'après la mort de leur pro-

---

(1) Schlegel, *Europa*, II, 138.

(2) Berlin, 1833, in-8°.

(3) *Minnesinger*, IVe partie, p. 160-190.

tecteur, c'est-à-dire en 1215. Ce serait alors un peu après que Walther serait entré au service de l'empereur Frédéric II, qu'il accompagna à la croisade de 1228, en qualité non de poëte, mais de chevalier. La date de sa mort est ignorée; on sait seulement qu'il s'était retiré à Würzbourg dans ses dernières années, qu'il y décéda, et que son tombeau s'y trouvait dans le cloître d'un monastère, avec une épitaphe rapportée de cette manière par un ancien chroniqueur : *De militi Walthero dicto von der Vogelweide, sepulto in ambitu monasterii Herbipol. In suo epitaphio scriptum erat :*

Pascua qui volucrum vivus, Walthere, fuisti,
Qui flos eloquii, qui Palladis os, obiisti;
Ergo quod aureolam probitas tua possit habere,
Qui legit, hic dicat : « Deus istius miserere! »

Walther de Vogelweide s'est particulièrement distingué dans la poésie par le mérite et par le grand nombre de ses chansons d'amour.

Au nombre des plus anciens et des plus célèbres minnesinger on compte *Gottfried* ou *Godefroi de Strasbourg*. Contemporain de Wolfram d'Eschenbach et de Walther de Vogelweide, comme eux il n'est guère connu que par ses ouvrages. Rien n'indique, dans les manuscrits qui nous les ont transmis, s'il était né dans la ville dont le nom se joint au sien, ou si seulement il en avait fait son séjour habituel. Quoi qu'il en soit, Gottfried n'était certainement ni d'extraction noble, ni même simple chevalier, puisqu'il est toujours désigné par l'épithète de *meister,* maître, qualification qui ne se donnait qu'aux hommes de la classe bourgeoise, distingués par leur savoir ou par leurs talents. Indépendant et jouissant d'une certaine aisance, il ne connut d'autre esclavage que celui de l'amour inspiré par une dame qui, pendant douze ans, n'accorda aucune récompense à sa fidélité. Il ne s'attacha à aucun grand personnage et n'eut point la vie vagabonde de la plupart des poëtes chanteurs, que le besoin obligeait à chercher des positions avantageuses. Cependant Gottfried eut, sans aucun doute, des relations avec le monde élégant dont il avait pris la distinction de langage qu'on remarque dans ses ouvrages. Il nous apprend que ce fut pour faire diversion à ses chagrins amoureux, qu'il entreprit son poëme de *Tristan et Iseult*, grande et belle composition que la mort l'empêcha

d'achever. Il est possible de déterminer l'époque où il travaillait à cet ouvrage, parce qu'au vers 4743, il se trouve une évidente allusion au *Parcival* de Wolfram d'Eschenbach qui fut terminé en 1204; d'autre part Wolfram, qui composait son poëme de *Willehalm* en 1215, y parle du *Tristan* de Gottfried : on doit en conclure que le chef-d'œuvre du *maître de Strasbourg* fut composé entre les années 1204 et 1215. Suivant le portrait de Gottfried qui se trouve dans le précieux manuscrit de Manesse (1), et surtout, comme l'a fait remarquer un biographe, si l'on considère la jeune et fraîche imagination qui règne dans toutes ses productions, la mort a dû le frapper dans un âge peu avancé. D'après le témoignage du minnesinger Rodolphe d'Ems, Gottfried était décédé plusieurs années avant l'apparition du poëme allemand *Freidanska Beschreidenkeit*, qui fut terminé en 1229. Les œuvres de Gottfried connues aujourd'hui sont : 1° deux petits poëmes (*Sprache*) dont le premier a pour sujet les maux que produit l'égoïsme; l'autre, la fragilité du bonheur humain. 2° Trois *Lieder* : le premier est une chanson d'amour; le second fait l'éloge de la pauvreté, de la pureté, de la chasteté, de l'humilité et de la patience; le dernier est une hymne à la Vierge, à Jésus-Christ et à Dieu le Père. 3° *Tristan et Iseult*, qui serait peut-être le plus beau poëme épique du moyen âge, s'il eût été terminé et si l'on n'avait pas le *Parcival* de Wolfram d'Eschenbach. M. H. F. Massmann a donné une très-bonne édition du *Tristan*, d'après le grand nombre de manuscrits qu'on en possède, et l'on doit à Frédéric Henri Von der Hagen une édition complète des œuvres de Gottfried de Strasbourg, Breslau, 1823, 2 volumes in-8°.

A peu près contemporain de Walther de Vogelweide, puisqu'une partie de sa vie s'écoula sous le règne de l'empereur Frédéric II, Ulric de Lichtenstein, l'un des plus remarquables minnesinger, naquit vers 1200 dans le château du même nom, sur les bords de la Mur, non loin de Judenbourg, dans la haute Styrie. Le soin qu'il a pris de faire connaître lui-même les événements de sa vie, dans ses poésies, a mis les biographes à l'abri des tortures qui leur sont imposées pour tirer de l'oubli les autres poëtes chanteurs du treizième siècle. Dès l'âge de douze ans, Ulric fut attaché comme page à la duchesse Béatrice de Méranie : il resta dans cette position jusqu'à sa

(1) Biblioth. nationale de Paris. n° 7266.

dix-septième année, époque où son père l'envoya à la cour de Henri III, duc de Mœdling. Charmé de ses heureuses dispositions, ce prince lui enseigna tout ce qui constituait alors l'éducation du chevalier, à savoir l'équitation, les armes et l'art de versifier des chansons d'amour. Ce qu'il ne lui apprit pas, parce qu'il ne le savait probablement pas lui-même, ce fut à lire et à écrire ; Ulric en fait l'aveu, disant, dans une de ses chansons, qu'ayant reçu une lettre de sa maîtresse, il dut rester dix jours sans en prendre connaissance, son secrétaire étant alors absent. Ulric de Lichtenstein fut armé chevalier à Vienne, en 1223, à l'occasion du mariage d'Agnès, fille de Léopold le Glorieux, avec un prince de Saxe. Alors commença sa vie aventureuse et chevaleresque dont les circonstances tiennent du roman, mais que confirment des témoignages contemporains. Il n'est pas de notre sujet d'entrer dans le récit de ces aventures ; nous dirons seulement que les prouesses d'Ulric, ainsi que ses chants amoureux, avaient pour objet de toucher le cœur de la duchesse de Méranie, dont il avait été page et qui lui avait inspiré une vive passion. Toujours repoussé, cet amour, mis à l'épreuve pendant treize années, finit par se changer en haine exprimée par de mordantes épigrammes : un autre amour, plus heureux, finit par guérir les blessures du premier. Après les jeux des tournois vint la guerre réelle pour Ulrich de Lichtenstein : il suivit, en 1246, son souverain Frédéric le Belliqueux, duc d'Autriche, dans la campagne contre Bela, roi de Hongrie : une grande bataille s'engagea; Frédéric la gagna, mais il trouva la mort dans l'action et l'Autriche fut plongée dans l'anarchie par suite de cet événement. Pendant ce temps de désordres et de déchirements, Lichtenstein, attiré dans un piége par ses ennemis, fut fait prisonnier et enfermé dans une forteresse où il resta plus d'un an, n'ayant d'autre consolation que la composition de ses gracieuses chansons. Délivré en 1248 par son ami le comte Meinhard, envoyé par l'empereur Frédéric II pour rétablir l'ordre en Autriche, Ulric, retiré dans ses terres, y vécut pendant vingt ans uniquement occupé de poésie et de chant. Il reprit cependant les armes en 1268 et, après des alternatives de revers et de succès, mourut vers l'année 1276.

On a d'Ulric de Lichtenstein deux poëmes dont le premier, *Frauendienst* (le Service des dames), est composé de 18,882 vers; l'autre, *Frauenbuch* (le Livre des dames), n'en a que 2,092. Aussi intéressants

par l'originalité de la forme consistant en une réunion de chansons, que par les renseignements qu'ils fournissent sur la vie de l'auteur, sur les mœurs et coutumes de son temps, ainsi que sur les extravagances de la galanterie chevaleresque alors en vogue, ces ouvrages font connaître aussi, d'une manière piquante, les procédés des minnesinger pour la composition de leurs poésies chantées. On les trouve dans plusieurs manuscrits des grandes bibliothèques. Lachmann a donné à Berlin, en 1841, une édition de deux poëmes d'Ulric de Lichtenstein, avec des notes de Th. de Karajan.

Le *Tanhuser* ou *Tanhæuser* fut un des maîtres de la poésie chantée dans la seconde moitié du treizième siècle. Richard Wagner, qui en a fait le héros d'un de ses drames musicaux, l'a mis au nombre des poëtes qui ont pris part à la lutte de Wartbourg, en 1207; c'est un anachronisme de plus d'un demi-siècle; à peine Tanhæuser était-il né à cette époque; il est même plus que douteux qu'il le fût. Il y a eu deux familles du nom de *Tanhuser* ou *Tanhæuser*, l'une en Souabe, l'autre en Franconie. Les armoiries du *minnesinger*, qui se trouvent dans le manuscrit de Manesse, ont été comparées par Von der Hagen avec celles de ces deux maisons; il les a trouvées différentes (1), en sorte que son origine est inconnue. Cependant ces mêmes armoiries font voir qu'il était de noble lignée; de plus il était chevalier, ainsi que le prouve ce passage d'une ancienne chronique rapportée par Goldast (2) : *Tanhuser eques germanus proinde doctus atque strenuus carminibus et fabulis apud nos concelebratur.* Par quelques passages de ses poésies, il paraît avoir été attaché dans sa jeunesse à Venceslas I[er], roi de Bohême, puis à Ottokar son fils. On le trouve ensuite au service d'Albrecht de Thuringe et plus tard à celui de Henri, duc de Breslau. On voit, par quelques allusions de ses poëmes, qu'il vivait encore sous le règne de l'empereur Rodolphe de Habsbourg (1273-1291). La date de la mort de Tanhæuser est inconnue. Von der Hagen a remarqué que, sans avoir la délicatesse, la grâce et le sentiment profond de Walther de Vogelweide, sans posséder la fantaisie qu'on remarque dans les œuvres d'Ulric de Lichtenstein, enfin, dépourvu qu'il est de sentiment religieux, quoiqu'il eût été chevalier croisé, il puisa dans les dispositions ironiques de son esprit

(1) *Minnesinger*, IV[e] partie., p. 421.
(2) *Alamanicarum rerum Script.*, I, p. 89.

une certaine force d'invention. Une de ses pièces, intitulée *Venusberg* (le Mont de Vénus), a causé un grand scandale et a fait vouer son auteur au feu éternel par le pape Urbain IV. Sous une forme allégorique, Tanhæuser exalte dans ce chant l'espèce d'amour réservé aux mauvais lieux; *ut in Veneris montem hoc est lupanaria*, dit la censure pontificale. Von der Hagen a publié seize chansons de Tan hæuser dans son recueil de chants des minnesinger (1).

Nithart, fécond minnesinger, comme poëte et comme compositeur de mélodies, vécut dans la première moitié du treizième siècle. Le titre de *Herr* (messire) précède son nom parce qu'il était de noble famille et chevalier. Une ancienne famille de ce nom existait en Franconie : il y avait aussi une noble famille du nom de *Neidhart;* on pourrait donc hésiter entre ces deux maisons pour l'origine du poëte chanteur; mais le vieux *Meistersang* Hans Sachs a dissipé l'incertitude par cette phrase : *Nitharts Heimat ist Baiern* (le pays natal de Nithart est la Bavière). Autrefois, la Franconie, la Souabe et la Bavière se confondaient : il est d'autant plus probable que le minnesinger était de la famille des *Neidharth Fuchs* de Franconie, qu'un renard (*Fuchs*) est dans ses armoiries sur son tombeau à Vienne. Étant chevalier, il se croisa et fut, suivant toute probabilité, de la suite du duc d'Autriche, Léopold VII, en Syrie et au siége de Damiette, dans les années 1217-1219. Après le départ du prince pour l'Europe, Nithart, resté en Orient, s'attacha au duc Louis I[er] de Bavière qui, charmé de ses talents, devint son ami. Nithart ne retourna en Allemagne qu'après la prise de Damiette, en 1221. Plus tard il alla de nouveau en Autriche et se fixa au bourg de Medling sur la Vienne. Après 1234, on ne trouve plus de traces de l'existence de Nithart et lui-même cesse de fournir des renseignements sur sa personne dans ses poésies; cependant ce n'est pas à dire que cette année soit celle de sa mort, la date de son décès étant ignorée. Sans avoir le mérite poétique des maîtres dont les notices précèdent celle-ci, ce minnesinger offre de l'intérêt pour l'histoire de la musique, par les mélodies de ses chansons, très-supérieures à celles des autres poëtes chanteurs de l'Allemagne, au treizième siècle.

Ici cesse la nécessité d'ajouter des biographies de minnesinger à celles qu'on vient de lire et qui concernent les plus illustres : pour

(1) *Minnesinger*, II[e] partie, p. 81-97.

le but de notre Histoire, celles-ci nous paraissent suffisantes. Elles feront comprendre en quoi diffère le règne de la poésie chantée en Allemagne, depuis la fin du douzième siècle jusqu'à la fin du treizième, de celui du même art chez les troubadours et chez les trouvères. On y voit d'abord que la culture de cet art par les minnesinger fut exclusivement réservée au monde aristocratique; que le caractère de la poésie est plus élevé, plus moral, et que le talent de chaque minnesinger est plus individuel, plus original. On n'y trouve pas ces formules de convention qui, chez les troubadours et les trouvères, donnent une teinte monotone aux chansons d'amour; ces retours incessants du printemps, de la verdure, des fleurs, le chant des oiseaux, les plaintes éternelles contre la médisance, et les fades doléances sur l'amour sans espoir. Les minnesinger ont des idées; il les expriment avec délicatesse et dans un langage dont les formes sont variées. Ils sont d'ailleurs plus chastes que les trouvères : on ne rencontre jamais dans leurs ouvrages ces grossièretés d'images et de langage qui remplissent nos fabliaux. Un seul, entre tous les poëtes allemands du moyen âge, Tanhæuser, a manqué de cette retenue décente dans une allégorie, et la réprobation de tous l'a frappé. Une autre différence considérable se fait remarquer dans la culture de la poésie chantée entre l'Allemagne et les autres États de l'Europe (France, Angleterre et Pays-Bas); elle consiste en ce qu'il n'y eut point, pour les minnesinger, d'acolytes analogues aux jongleurs : le poëte allemand était aussi toujours le compositeur de mélodies et le chanteur; sa dignité en était plus intacte. Ce serait en vain qu'on chercherait dans les châteaux féodaux de l'Allemagne le jongleur, moitié artiste et moitié saltimbanque, qui réjouissait en France les seigneurs aussi bien que le peuple.

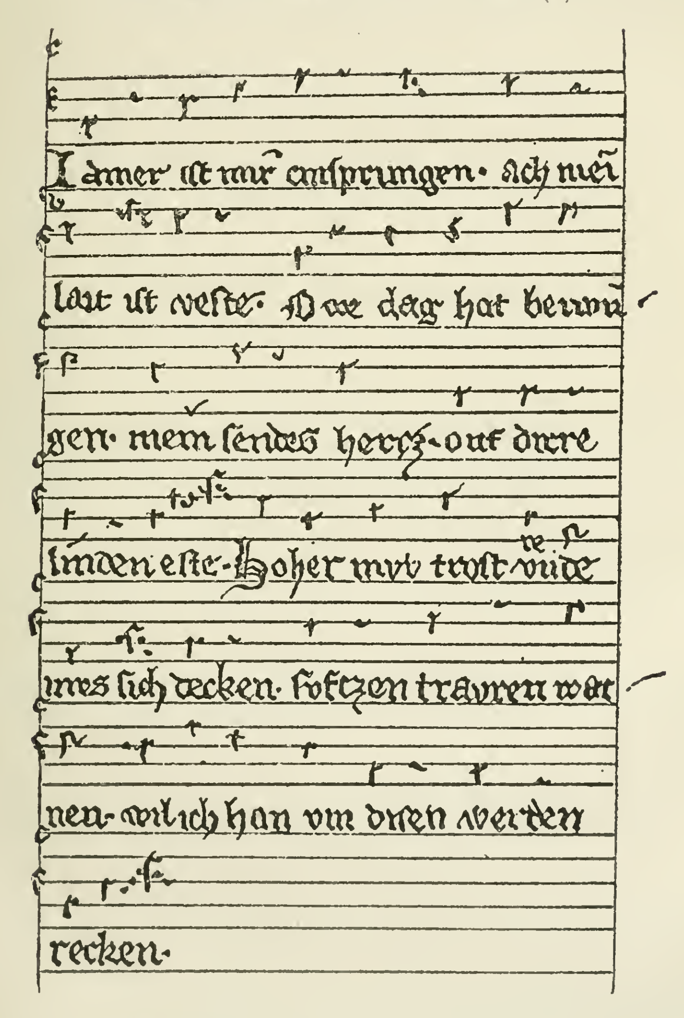
Inspirées, au retour des croisades, par les mélodies arabes, celles des minnesinger, comme celles des poëtes chanteurs des autres parties de l'Europe, sont ornées d'appoggiatures, de ports de voix, de groupes et de trilles; rien ne les distingue essentiellement des chants des trouvères du treizième siècle. Il est regrettable qu'on ne trouve pas, dans les manuscrits, les mélodies des poëmes de Wolfram d'Eschenbach, de Walther de Vogelweide, de Gottfried de Strasbourg, ni d'Ulric de Lichtenstein. A l'exception d'un fragment de *Titurel*, poëme de Wolfram, tous ceux dont on possède la notation appartiennent à Nithart, à Tanhæuser, au *Wilde* Alexander et à

d'autres minnesinger moins connus : nous donnerons comme spécimens des mélodies appartenant à des dates plus ou moins éloignées dans le cours du treizième siècle.

WOLFRAM D'ESCHENBACH.
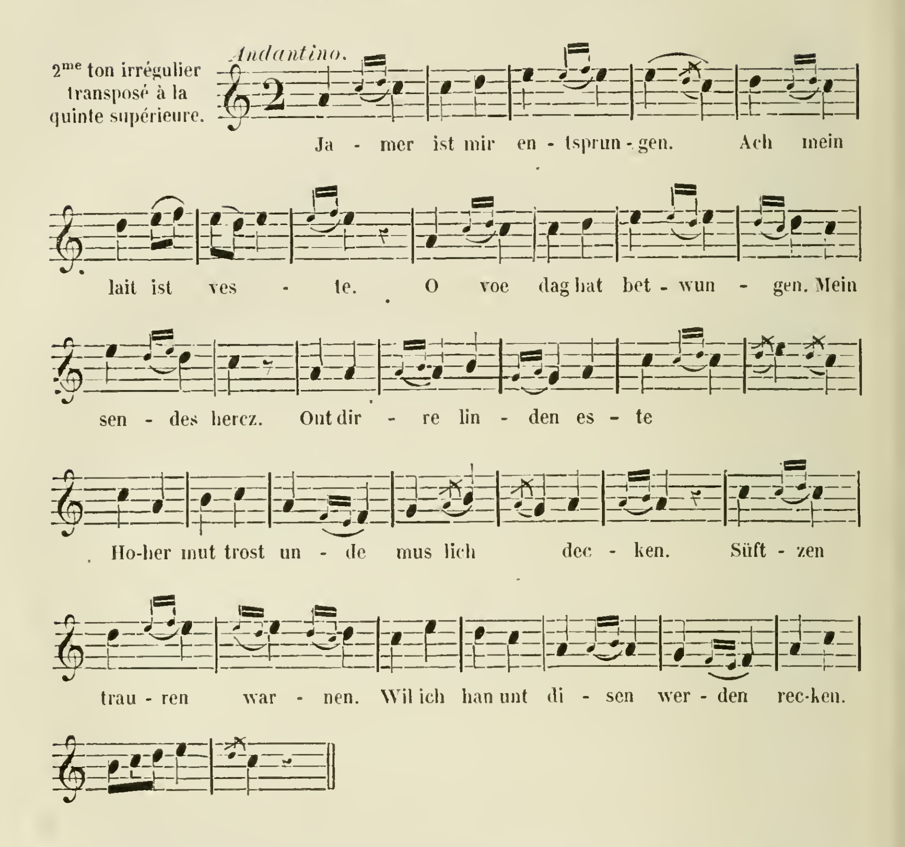
Chant d'un fragment de Titurel.

FAC-SIMILE DU MANUSCRIT DE VIENNE (1).



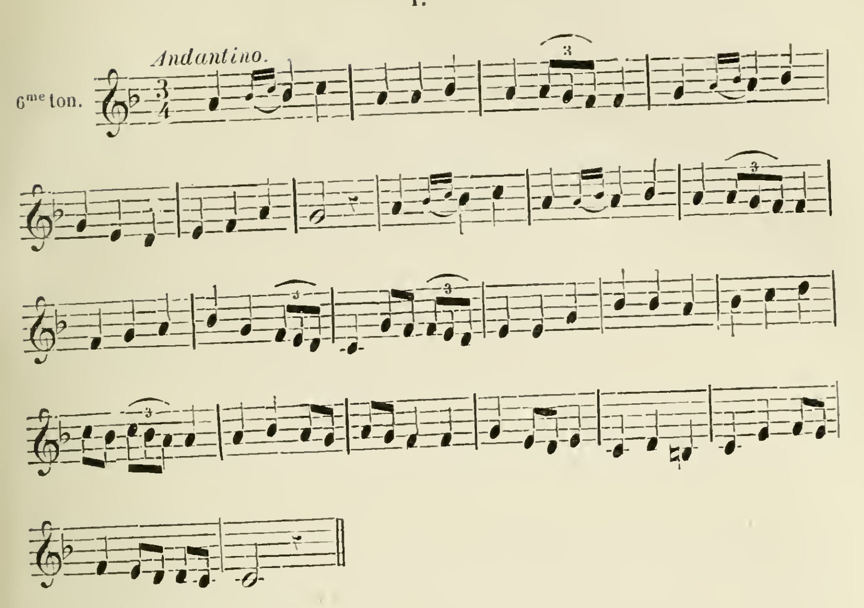
(1) Von der Hagen, *Minnesinger*, 4me Th., pl. X.

TRADUCTION EN NOTATION MODERNE.



Le manuscrit de Francfort qui contient des *Lieder* de Nithart est incomplet et incorrect sous le rapport du placement des signes de notation : quand les phrases se répètent, nous avons dû les corriger l'une par l'autre, le manuscrit y introduisant des différences qui ne résultent que de l'inexactitude des copistes. Les paroles nous ont aidé à rétablir des notes oubliées ; mais dans ces paroles, transcrites en bas-allemand, le texte poétique est lui-même fort altéré. Malgré ses imperfections et ses lacunes, le manuscrit de Francfort n'en est pas moins intéressant, en ce qu'il reproduit des chants de l'un des minnesinger les plus célèbres. Nous donnons ici la traduction des deux mélodies originales débarrassées des fautes de transcription qu'y avaient introduites des mains maladroites.

I.

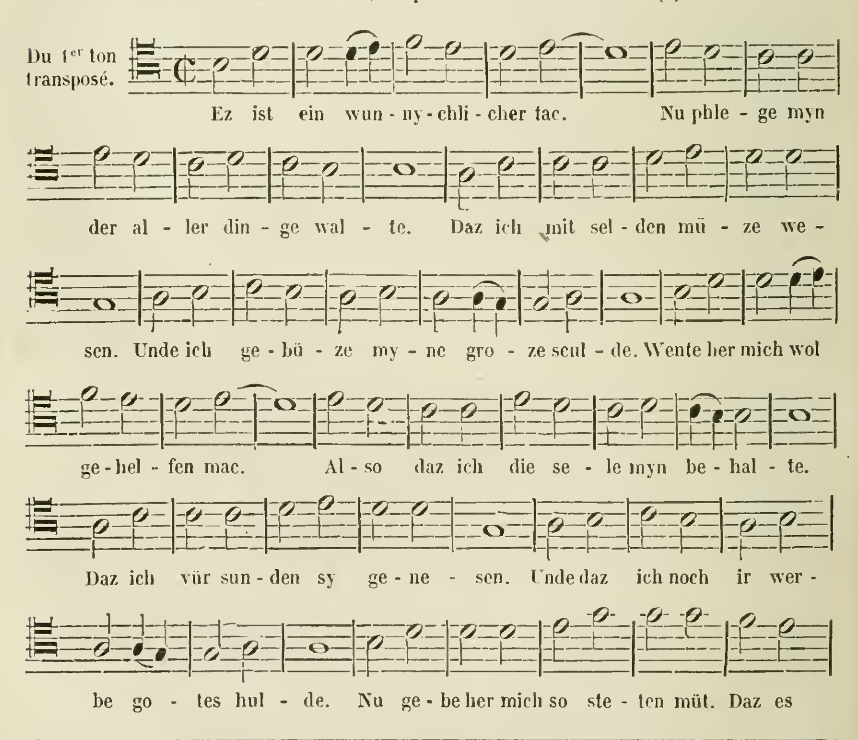


II.

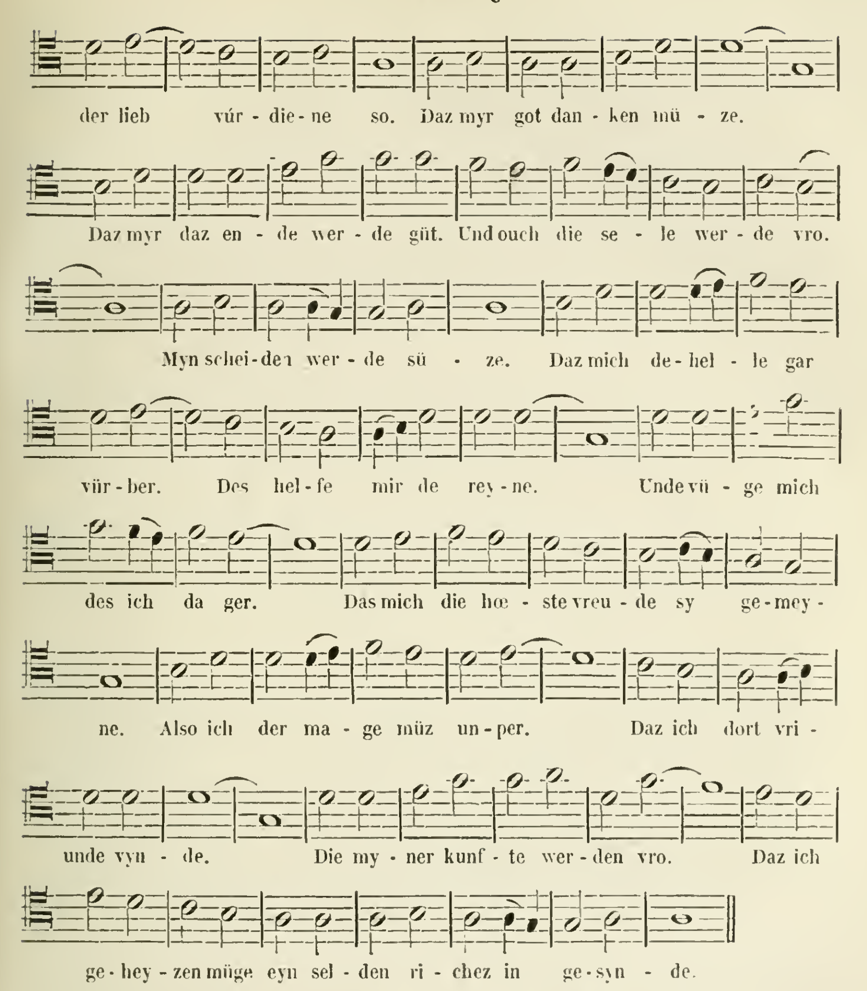
8me ton.

Le manuscrit de Jéna, dans lequel se trouve un chant de Tanhæuser, est noté d'une manière très-correcte en notation de plain-chant : la traduction en notes modernes s'en fait donc sans difficulté. De tous les poëtes chanteurs dont on a les mélodies, Tanhæuser est celui dont le chant est le plus lourd, le plus dépourvu d'ornements, et le moins analogue au caractère de la poésie. On pourrait le louer de s'être abstenu de suivre, dans son chant, les formules orientales adoptées par les trouvères, les troubadours et les autres minnesinger, s'il ne tombait dans une autre imitation, à savoir celle du chant de l'église, qui s'accorde mal avec les idées mondaines, ironiques, sceptiques, de sa poésie. La place qu'il occupa parmi les minnesinger est assez considérable, pour que nous considérions comme nécessaire de le faire connaître, par le morceau suivant, au point de vue du chant de ses œuvres.
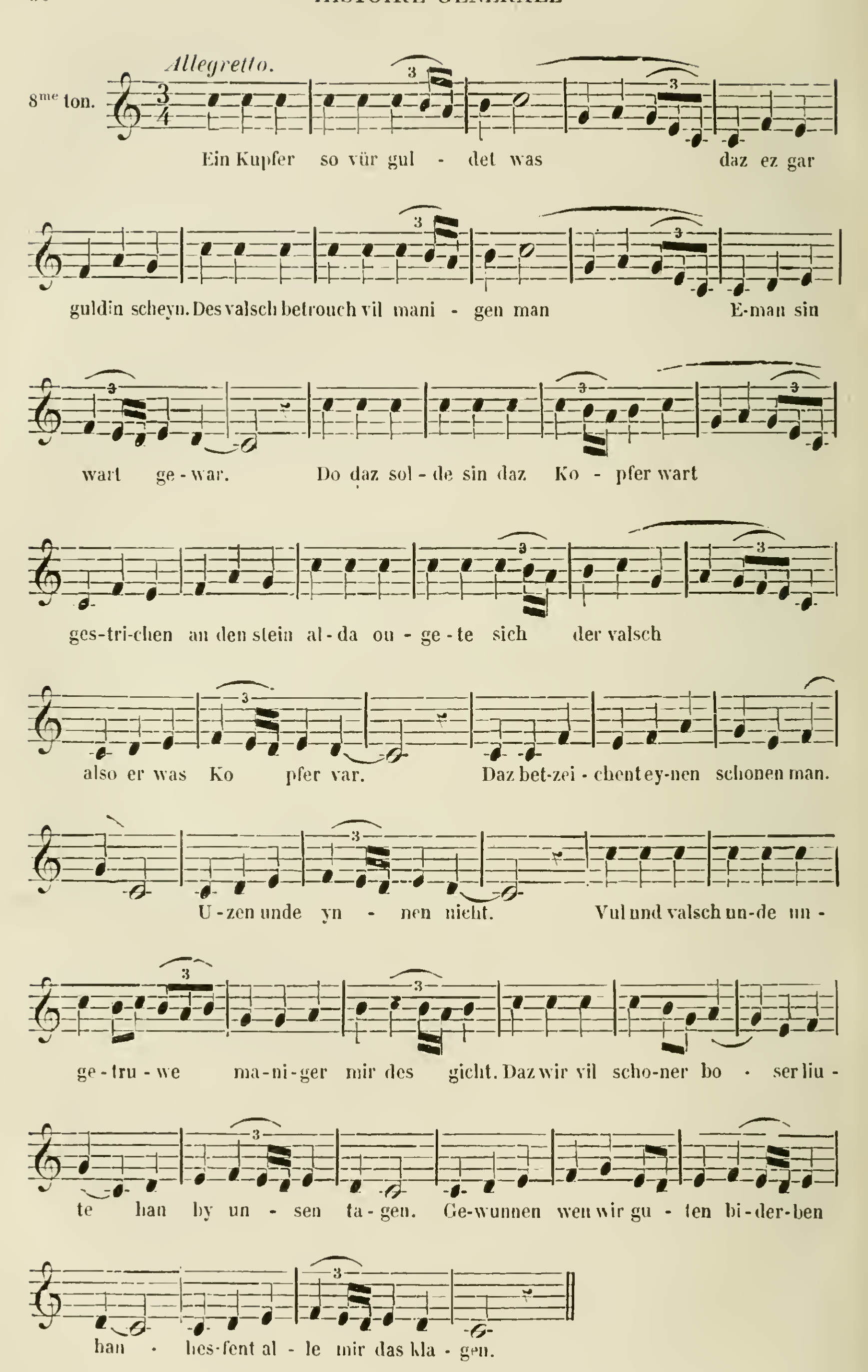
Chant de Tanhæuser; d'après le manuscrit de Jéna (1).



(1) Von der Hagen, ouvrage cité, IVe partie, p. 797.



Le minnesinger appelé *maître Alexandre* (*Meister Alexander*) est plus original que les autres poëtes chanteurs du treizième siècle dans la composition des mélodies : il est particulièrement remarquable par la force de ses rhythmes. Nous regrettons d'être obligé de borner à un seul de ses chants le choix que nous faisons parmi ceux que renferme le manuscrit de Jéna ; l'immense quantité de sujets dont se compose l'histoire de la musique ne nous permet pas de sortir de certaines limites pour chaque chose. Voici donc le chant de maître Alexandre, que nous donnons comme spécimen de ses inspirations mélodiques.


Allegretto.
8me ton.
Ein Kupfer so vür gul - det was daz ez gar
guldin scheyn. Des valsch betrouch vil mani - gen man E-man sin
wart ge - war. Do daz sol - de sin daz Ko - pfer wart
ges-tri-chen an den stein al - da ou - ge - te sich der valsch
also er was Ko pfer var. Daz bet-zei - chent ey-nen schonen man.
U - zen unde yn - nen nicht. Vul und valsch un-de un -
ge - tru - we ma-ni-ger mir des gicht. Daz wir vil scho-ner bo - ser liu -
te han by un - sen ta - gen. Ge-wunnen wen wir gu - ten bi-der-ben
han - hes-fent al - le mir das kla - gen.

Le treizième siècle, grande époque d'art et de poésie qui vit naître Arnolfo, l'architecte des plus beaux monuments de Florence; Cimabue et Giotto, s'affranchissant des traditions byzantines et créant la vraie peinture; le goût et la délicatesse du travail brillant au plus haut degré dans tous les arts décoratifs; Dante, génie sublime; les trouvères, dont les œuvres en tout genre témoignent du réveil de l'imagination, après un sommeil de dix siècles; ce treizième siècle, qui vit tant de merveilles, eut aussi la gloire de produire, comme nous venons de le montrer, quelques-uns des plus grands poëtes de l'Allemagne, longtemps ignorés ou méconnus de leurs compatriotes. Fidèles aux traditions des temps anciens, les troubadours, trouvères et minnesinger ne séparèrent point la poésie du chant; l'influence qu'ils exercèrent sur les populations par l'union de ces arts ne fut pas étrangère à l'accueil fait en général aux transformations qui s'opérèrent au quatorzième siècle dans la musique; transformations radicales qui en firent un art nouveau et dont nous parlerons dans le livre suivant.

A la fin du treizième siècle, il s'en fit une autre dans l'art du *minnesinger*, auquel succéda celui du *meistersänger* ou *maître-chanteur*. Le caractère de cette révolution, sa cause et ses effets ne sont connus aujourd'hui que d'un petit nombre d'érudits; elle offre cependant une des époques les plus curieuses de l'histoire de la musique; son influence sur le chant populaire de l'Allemagne fut considérable. Nous croyons devoir, par l'exposé suivant, appeler l'attention des lecteurs sur cette phase de la poésie chantée.
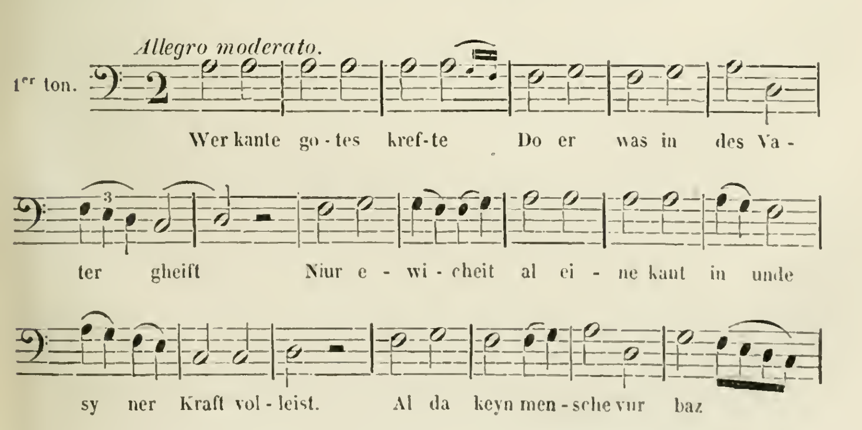
Avant d'aborder l'histoire des maîtres-chanteurs du quatorzième siècle, il est nécessaire d'examiner la cause de la transformation qui leur a donné l'existence. Dès le douzième siècle, les croisades avaient produit sur les princes et chevaliers allemands la même impression que sur ceux des contrées méridionales de l'Europe : les merveilles de l'Orient et les chants d'amour des Arabes avaient exalté leur imagination et leur avaient inspiré le goût de la poésie chantée, ainsi qu'il en avait été d'abord chez les troubadours de la Provence, puis chez ceux de la Sicile. Les rois et les princes cultivaient l'art de versifier et de chanter des *lieder*, et leurs brillantes cours étaient devenues le séjour habituel des plus célèbres poëtes chanteurs, la plupart d'extraction noble et chevaliers aussi habiles à manier la lance et l'épée, qu'à rimer des idées poétiques dans le langage élégant et
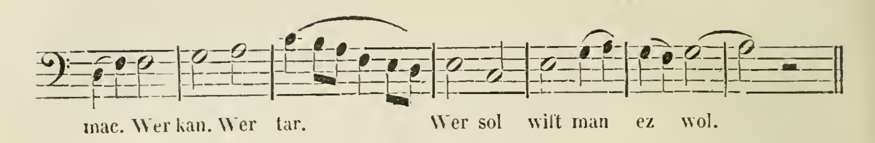
poli d'un monde d'élite. C'est ce que nous avons fait voir dans les biographies abrégées des plus illustres poëtes. Telle fut l'époque où brillèrent les minnesinger, c'est-à-dire la période qui s'étend de la fin du douzième siècle à la fin du treizième.

Cependant les guerres de l'Orient avaient endetté les petits souverains de l'Allemagne, à cause de leurs dépenses exagérées pour soutenir l'éclat de leur nom ou de leur rang; les longues luttes de l'interrègne qui précéda l'élection de l'empereur Rodolphe de Habsbourg achevèrent de les ruiner. Déjà, vers l'année 1300, leurs cours, naguère si brillantes, étaient devenues tristes, et les chants avaient cessé de s'y faire entendre. La vie politique s'en était en partie retirée, pour aller animer les grandes villes de Francfort, Nuremberg, Mayence et Strasbourg. Par les mêmes circonstances, la poésie et le chant passèrent des châteaux aristocratiques dans les demeures de la bourgeoisie, et les *meistersänger* succédèrent aux *minnesinger*. Un des derniers vivants de ceux-ci, *Henri Frauenlob*, fut en même temps le premier des *meistersänger*. On ignore si ce nom de Frauenlob, qui signifie *panégyriste des dames*, était le sien ou si ce n'est qu'un surnom. Un manuscrit de Würzbourg, lequel contient quelques-unes de ses poésies, le désigne ainsi : *maître Henri de Meissen* appelé *Frouwenlop* (*Meister Heinrich von Meissen* genant *Frouwenlop*), et le chroniqueur Albert de Strasbourg parle de lui en termes équivalents. Quoi qu'il en soit, il paraît certain qu'il était né en Misnie et peut-être à Meissen même, où il fut élevé à l'école des pauvres annexée à la cathédrale. Les plaintes sur sa misère, qui se trouvent en plusieurs endroits de ses ouvrages, prouvent qu'il était né d'une famille indigente. Sorti de l'institution charitable où il avait fait toutes ses études, il chercha des moyens d'existence dans la vie vagabonde des minnesinger, dont aucun ne paraît avoir parcouru autant de pays divers. Il visita les cours du roi de Danemark Éric VIII, du duc Henri de Mecklenbourg, du landgrave de Brandebourg, de l'évêque de Brême, de Henri de Breslau, de Winceslas Ier, roi de Bohême, de l'empereur Rodolphe, du duc de Bavière et du duc de Carinthie. Il suivit Rodolphe de Habsbourg dans sa campagne contre Ottokar, roi de Bohême, et assista à la bataille de Marchfeld, où ce prince trouva la mort (1278). Plus tard, on le voit à Prague, puis à Rostock, en 1311; mais Mayence fut la ville où il

retourna le plus souvent; il finit par s'y établir, s'y maria et fut bientôt entouré de nombreux élèves qu'il initia à l'art de la poésie. Devenue célèbre, son école est considérée comme l'origine de l'institution des *maîtres chanteurs* du quatorzième siècle, quoiqu'il n'existe aucun document dont on puisse conclure qu'il ait institué une corporation de ce genre, ou qu'il lui ait donné des règles. Frauenlob mourut le 29 novembre 1318 : son décès fut un deuil pour toute la ville de Mayence et pour une partie de l'Allemagne; les dames portèrent son corps depuis sa demeure jusqu'au lieu de sa sépulture.

Inférieur par l'imagination aux grands poëtes Wolfram d'Eschenbach et Walther de Vogelweide, Frauenlob reprend l'avantage par sa rare habileté dans la facture des vers, par la variété de ses rhythmes et par son érudition; car ces chevaliers poëtes, qui tiraient vanité de ne savoir ni lire ni écrire, n'auraient pu soutenir de comparaison avec lui sous ces rapports. Comme à toutes les grandes époques de l'histoire de la poésie, le moyen âge allemand commença par les œuvres de génie; puis vinrent celles de la science et de la critique. Poëte moraliste, sententieux et satirique, Frauenlob brilla particulièrement dans les *Sprache* ou poëmes gnomiques : il y exprima d'une manière heureuse des idées simples et justes. Élevé dans les traditions de l'Église, il porta dans les mélodies qui nous restent de lui le caractère du chant *choral*, en y introduisant toutefois des ornements. Pour en donner un spécimen, nous transcrivons ici le chant d'une strophe prise dans un de ses cantiques qui se trouve dans le manuscrit de Jéna (page 207, n° 108ª).





Frauenlob possédait une science de la versification qualifiée de merveilleuse par des critiques modernes : nul n'avait comme lui l'art d'en combiner les éléments; il avait inventé trente-cinq rhythmes nouveaux. Le plus célèbre de ses ouvrages est son cantique ou *Leich* en l'honneur de la Vierge, lequel est formé de trente strophes. Le célèbre manuscrit de Manesse, de Paris, n'en contient qu dix. Deux autres pièces du même genre, un grand nombre de *Sprache*, formant un total de 448 strophes, et 13 *Lieder* en 51 strophes, sont tout ce qui est parvenu de ses œuvres jusqu'à nous. Dix-sept manuscrits es contiennent plus ou moins complètes : les plus importants sont celui de Paris (Manesse), de Vienne, d'Iéna et de Heidelberg. Le manuscrit de Francfort renferme les mélodies de trois cantiques. Ettmüller a donné une bonne édition de ces poésies. Pendant sa vie Frauenlob avait joui d'une grande renommée; elle s'accrut encore après sa mort.

Les *Meistersänger* diffèrent des *Minnesinger* en ce qu'ils constituaient une corporation soumise à des règles, tandis que ceux-ci étaient libres et indépendants. Les sources où les princes et les chevaliers avaient puisé l'enthousiasme lyrique n'étaient point à la portée des poëtes artisans et bourgeois qui formaient cette corporation; de là, disent quelques critiques allemands, l'absence de délicatesse et de distinction dans leurs chants, tandis que les œuvres des minnesinger brillent précisément par ces qualités. La vie des maîtres chanteurs se passait entre l'église, l'école et l'atelier. Suivant Frédéric Schlegel, leur poésie fut à la fois pédante et dévote; ils traitèrent la versification et le chant comme des arts mécaniques. Leur association se fit sur le modèle des corporations ouvrières; comme les corps de métiers, ils avaient des statuts, des priviléges. On entrait dans la corporation comme *apprenti;* puis on devenait *compagnon;* on n'obtenait le diplôme de *maître* qu'après avoir produit un air nouveau qui réunissait les suffrages, ou inventé une forme nouvelle de versification.

Jacques Grimm reproche à Docen de ne pas considérer Wolfram

d'Eschenbach, Walther de Vogelweide, Ofterdingen et Gottfried de Strasbourg, comme des maîtres chanteurs, et de ne commencer l'existence de ceux-ci qu'à l'époque de Frauenlob : il est d'avis qu'on ne saurait nier que l'art de ces maîtres chanteurs manifeste son existence dès le quatorzième siècle, bien que pas une chronique, pas un document, dit-il, ne fasse mention d'une semblable institution (1). En lisant ce passage, on voit que l'illustre savant n'a pas eu connaissance de la patente par laquelle l'empereur Charles IV approuva les statuts et règlements de la corporation et lui accorda des armoiries; il paraît également qu'il n'a pas su que la bibliothèque royale de Berlin possède un manuscrit en plusieurs parties contenant les œuvres des maîtres chanteurs de Nuremberg (*Sangweisen des Nürnberger Meistersänger*), et que les maîtres dont on y trouve les chants, à savoir Frauenlob, Marner, Erenboten, Conrad de Würzbourg, Cantzler, Henri Müglin, Regenbogen et autres, appartiennent au quatorzième siècle. Le système de Grimm consiste à considérer l'histoire de la poésie chantée de l'Allemagne comme se divisant en trois époques, la première ayant son commencement dans la seconde moitié du douzième siècle et se continuant jusqu'à la fin du treizième, la seconde comprenant le quatorzième siècle, et la dernière tout le quinzième. Rien n'empêche d'adopter cette division; mais elle n'infirme pas l'existence de la corporation des maîtres chanteurs dans les deux dernières périodes.

Après avoir combattu l'idée d'une corporation de maîtres chanteurs dans le quatorzième siècle, Grimm suppose qu'il en a existé une antérieurement aux maîtres célèbres connus sous le nom de *minnesinger* : suivant son opinion, ces premiers chanteurs avaient pour mission le divertissement du peuple, ce qui les assimile aux jongleurs de la France. « Rien ne s'oppose, dit-il, à la supposition « que ces poëtes et ces chanteurs ont formé un état particulier, voya-« geant et chantant devant le peuple et à la cour, et qu'ils ont « constitué un corps quelconque (2). » De ces chanteurs du peuple seraient sortis ceux qui, plus tard, vécurent chez les princes et qui,

---

(1) *Ueber den altdeutschen Meistergesang*, p. 26-27.

(2) « Sodann aber ist wieder Kein Bedenken, dass die Dichter und Sänger einen eigenen « Stand gebildet, der unter dem Wolk und an den Höfen herum gezogen und auf irgend eine « Weise zuzammen gehalten hat. » — *Ibid.*, p. 28.

abandonnant les formes des chansons populaires, en auraient créé de plus souples, plus délicates et plus développées : ils auraient formé la première époque des maîtres chanteurs. Quel que soit le respect inspiré par un savant tel que Grimm, on ne peut se dissimuler que le système l'égare ici : on se demande en effet comment, après avoir argumenté de l'absence de documents contre la réalité de la corporation des maîtres chanteurs du quatorzième siècle, il en suppose une autre deux cents ans auparavant. Il pouvait aller plus haut encore et remonter jusqu'aux douze chanteurs allemands qui se firent entendre devant l'empereur Othon, dit *le Grand*, ainsi que devant le pape Léon VIII, à Pavie, en 962, et qui, suivant un livre de la corporation des maîtres chanteurs de Strasbourg (1), en auraient obtenu des lettres patentes avec leur sceau et une couronne d'or (2). Sans examiner quelle autorité doit être accordée à la mention de ce fait dans le livre de la corporation des maîtres chanteurs de Strasbourg, qui ne fut fondée qu'en 1493, et admettant qu'il a existé en Allemagne, antérieurement au milieu du dixième siècle, des chanteurs populaires qui auraient obtenu des lettres patentes en 962, il n'y aurait aucun rapprochement à faire entre ces jongleurs et les minnesinger : Grimm n'a pu oublier que parmi ceux-ci se trouvaient des princes souverains, beaucoup de grands seigneurs, et que les plus célèbres par leurs ouvrages étaient de race noble et chevaliers.

Concluons donc, de cette discussion, que les corporations de maîtres chanteurs ont succédé aux *minnesinger* dès le commencement du quatorzième siècle; que leur existence à Nuremberg, à Francfort, à Mayence, et plus tard à Strasbourg, est reconnue par les historiens et constatée par des documents irrécusables; qu'elles conservèrent leur organisation, leurs statuts et leurs priviléges pendant les quinzième et seizième siècles, ce que démontrent des actes authentiques, au moins pour Nuremberg et Strasbourg. Dans la première de ces villes, Hans Sachs, le cordonnier poëte et musicien, instruit dans l'art de la versification par le tisserand Léonard Nun-

(1) Le titre de ce livre est : *Tabulaturbuch, oder Ordnung und Gemess in der loblichen Kunst des Meistergesangs, wie man ein jedes* vicium *und Laster erkennen und verküten, auch andere in der Gesellschaft für fallende Mängel straffen und abschaffen soll.*

(2) Forkel, *Geschichte der Musik*, Th. II, p. 768.

nenbeck, ce Hans Sachs, devenu plus tard chef de la corporation, n'y comptait pas moins de deux cent cinquante maîtres compagnons et apprentis en 1554. A Strasbourg, le magistrat renouvela les règlements et priviléges des *Meistersänger* par décret du 18 septembre 1598.
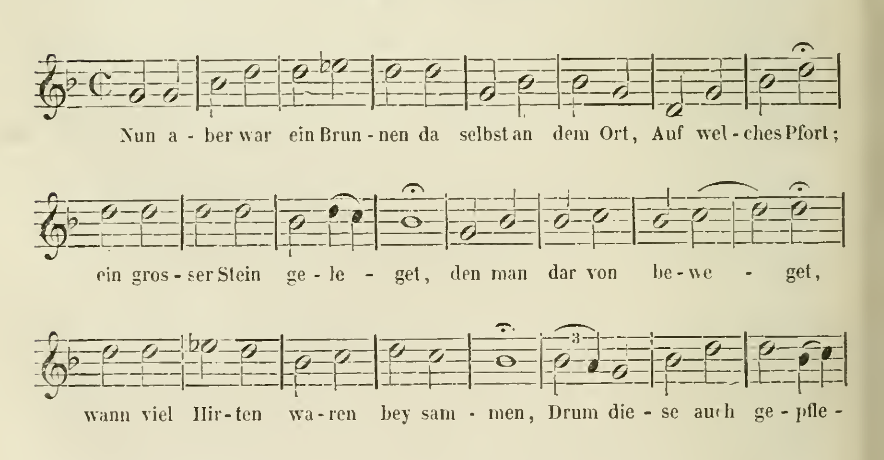
Il existe dans la bibliothèque de la ville de Strasbourg, deux tableaux représentant : l'un, les maîtres chanteurs anciens les plus distingués des diverses parties de l'Allemagne, entourés de sujets mythologiques et allégoriques; l'autre, ceux de la corporation de Strasbourg environnés de sujets analogues. Le premier de ces tableaux fournit, par des légendes, quelques renseignements sur plusieurs de ces poëtes chanteurs les plus connus. A côté de Frauenlob se trouvent le vieux Stoll, fabricant de cottes de mailles; le gros Bopp qui, après avoir été simple apprenti, devint maître; le tondeur de drap Kantzler Aufflinger, pêcheur, né dans la Styrie; Wolf d'Eschenbach, Baettel Regenhogen, maréchal ferrant; Henri Müglin, médecin; Louis Marner, gentilhomme; Conrad de Würzbourg, joueur de viole. Les maîtres chanteurs de Strasbourg, représentés dans le second tableau, ne sont pas connus par leurs ouvrages; leurs noms sont : Pierre Pfort, diacre de l'église Saint-Pierre de cette ville; Martin Gimpel, pelletier; Frédéric Frommer; Melchior Christophel, boulanger; Martin Hosch, de Bâle, graveur en caractères d'imprimerie; Paul Fischer; Jean Beichter, imprimeur; Weit Fischer, de Neiersheim, serrurier; Hans Müller, serrurier; Joseph Schnuter; Hans Schellinger de Durlach; Georges Burkhardt, de Strasbourg, tailleur (1). Les professions de ces maîtres chanteurs, et il en était ainsi des corporations de Nuremberg, de Mayence et de Francfort, expliquent la vulgarité des poésies chantées de ces temps de décadence : Hans Sachs, seul, fit exception par la richesse de son imagination.

Les mélodies des maîtres chanteurs du quatorzième siècle, et plus encore de ceux du quinzième, ont les défauts de leurs poésies : elles sont lourdes, dépourvues de grâce et monotones. On comprend qu'il ne peut être question d'originalité dans de pareils chants; l'idée en

(1) J. F. Lobstein, *Beiträge zur Geschichte der Musick im Elsess und besonders in Strassburg*, etc., p. 7-9. Les deux tableaux sont dessinés au trait dans cet ouvrage, près des pages 7 et 8.
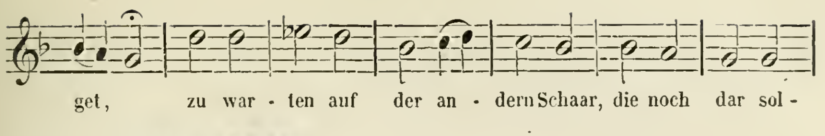
est absente comme de la plupart des mélodies du moyen âge ; mais leurs auteurs n'ont pas même cherché la variété dans la forme : sauf certains traits vocalisés qui se voient dans les finales, le caractère général est celui qu'on retrouvera plus tard dans le choral protestant. La bibliothèque royale de Berlin possède un recueil des chants des *Meistersänger* de Nuremberg avec les mélodies de quelques-uns ; la notation en est très-imparfaite ; un certain nombre n'a pas de clef au commencement des portées ; on n'y trouve aucune indication de temps, ce qui est absurde, puisqu'on y emploie le point de division. La valeur des notes y est aussi contraire à leur destination ; c'est ainsi que toutes les notes sur lesquelles on place le point d'arrêt et même les notes finales sont des semi-brèves (1). Wagenseil, qui a publié quelques-unes de ces mélodies, à la suite de son livre sur les maîtres chanteurs (2), est beaucoup plus correct, ayant les clefs, les signes du ton et ceux du temps musical, bien qu'il n'ait pas fait les divisions par mesures ; enfin, il fait usage de valeurs régulières des notes. Pour faire connaître au lecteur le caractère et le style de ces chants, nous en plaçons ici quelques-uns des principaux maîtres chanteurs du quatorzième siècle.
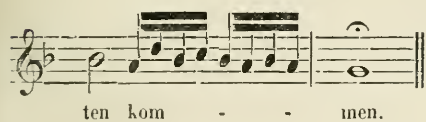
HENRI FRAUENLOB.
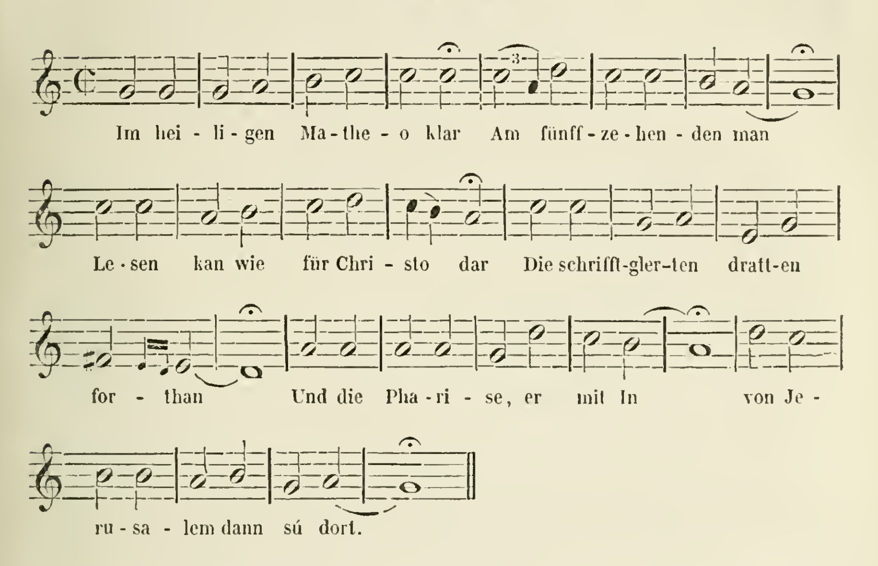


(1) Von der Hagen, ouvrage cité, p. 921 et suiv.

(2) *De sacri Rom. Imperii Libera civitate Noribergensi commentatio. Accedit de Germaniæ phonascorum Altdorfi Noricorum*, 1697, in-4°.
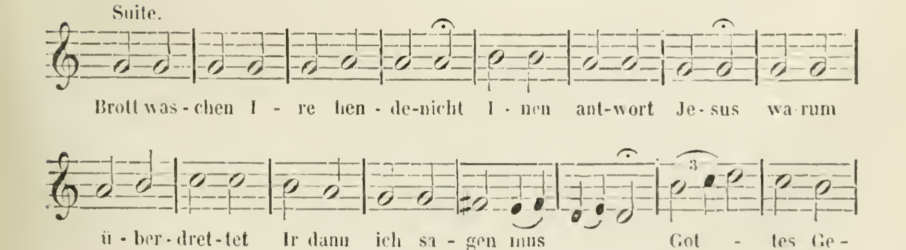




LOUIS MARNER.



Meinten Jesum zu straffen zwar
Und spraken auff der ban
Warum uberdreten so gar
Deine Jünger (man sehen kan)
Der Eltesten aufsetz und sin
Dann sie wo sic Essen hinfort.



bot so - gut Von we - gen e - u - erer auff - setz Gott hatt

ge - bott - en frey ge - mut Du solt vat - ter. Und mut - ter frey

Eh - ren wer a - ber gmein flu-chet un - fein vat - ter

und mut - ter gleich pein sol ers - ter - ben des todts un rein Ir a -

ber lehrt wer zum vat - ter.

CONRAD DE WURZBOURG.

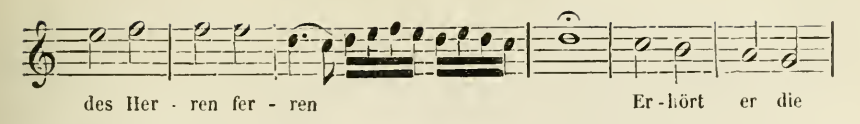
Ausz der dief - fe schrei ich zu dir O Herr er - hör
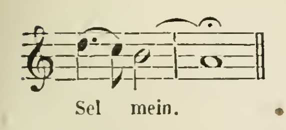
mein Stim-me vor angst ich brin und gli - me

dein gne - dig oh - ren las merlken auff du Sti - me für

Suite.

das mei - nes fle - hens o Got mein hort Ich a - ber harr
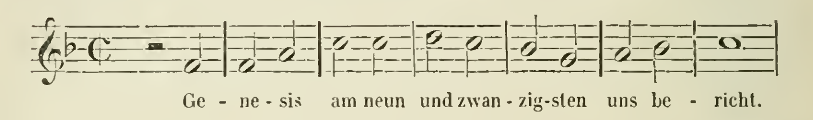




Dans ce dernier chant, on reconnaît l'œuvre d'un musicien plus habile que les auteurs des deux autres; on y trouve plus de mouvement et plus de variété dans les formes. Conrad de Würzbourg, en effet, ne fut pas seulement poëte et chanteur; il était aussi violiste, ainsi qu'on l'a vu dans les légendes du premier tableau de Strasbourg.

Tous les chants des *Meistersänger* portent des inscriptions qui sont autant d'énigmes : Wagenseil a donné un catalogue très-étendu de ces inscriptions (1), sans éclaircir toutefois leurs significations. Forkel en a mentionné quelques-unes, mais il n'en a pas cherché l'explication (2). J. Grimm en a fait l'objet d'un chapitre de son traité des maîtres chanteurs (3) : il y a porté sa rare sagacité et a proposé des explications de quelques-unes de ces inscriptions, lesquelles paraissent fondées; mais il en est d'autres contre lesquelles il y a des objections sérieuses à faire. Au premier aspect, ces inscriptions semblent se rapporter à la musique, parce qu'on y trouve souvent le mot *Thon*, ton; telles sont celles-ci : *kurtze Thon*, ton bref; *langen Thon*, ton développé; *gulden Thon*, ton d'or ou doré; *grünen Thon*, ton vert; *rothe Thon*, ton rouge; *zarten Thon*, ton délicat; *neuen Thon*, nouveau ton; *Spiegel Thon* (ton qui a l'éclat du miroir 2); *Hoff Thon* ton de la cour, etc.; prises à la lettre, ces expressions n'ont pas de sens en musique. Le mot *weise* est aussi souvent employé dans ces inscriptions; Grimm explique *weise* par *waise*, parce que l'ancienne poésie allemande a des vers non rimés ou vers blancs; cependant on voit ce mot en tête de chants dont tous les vers sont rimés. Remarquant que, dans la première strophe du poëme sur la guerre poétique de Wartbourg (*Warteburger Krieg*), Ofterdingen
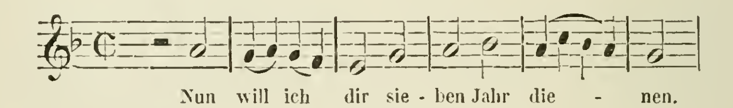
---

(1) Ouvrage cité, p. 534.
(2) *Allgemeine Geschichte der Musick*, t. II, p. 167.
(3) *Ueber den altdeutschen Meistergesang*, p. 106.

chante sur le *Thüringer Herren Ton* (le ton des seigneurs de Thuringe), et qu'à la strophe 71 Klingsor chante également sur ce ton, Grimm présuma, avec beaucoup de vraisemblance, que le *Thüringer Herren Ton* (1) était un air populaire sur les seigneurs de Thuringe. C'est ainsi que sont désignés, dans les anciens recueils de chansons françaises, les airs sur lesquels elles doivent être chantées, en indiquant les premiers mots des chansons primitives pour lesquels ces airs ont été faits. Cependant cela n'est pas applicable à la plupart des inscriptions dont il s'agit; la plupart désignant autre chose que des airs connus : prenons pour exemple quatre chants au-dessus desquels on lit *im langen Thon;* on verra qu'ils sont tous dissemblables, soit dans les mélodies, soit dans la mesure des vers. Voici le commencement d'un chant de Henri Mügling *im langen Thon.*



Le chant de Frauenlob que nous avons donné (p. 88) est aussi *im langen Thon;* il en est de même du chant de Marner qui le suit. Voici celui de Regenbogen.



Voici donc quatre airs différents ayant la même inscription. Si nous en examinons la versification, nous verrons que le premier commence par trois vers de douze syllabes; celui de Frauenlob a un premier vers de douze, suivi d'un petit vers de quatre; celui de Marner commence par un vers de huit suivi d'un vers de sept; enfin, celui de Regenbogen a un premier vers de dix suivi d'un vers de douze : aucun rapport donc entre eux, si ce n'est que tous quatre ont de longs développements; d'ou il suit que *langen Thon* signifie un air de longue durée. Ces quatre chants furent couronnés à diverses époques dans des concours, ce qui leur a fait donner le

(1) On écrit alternativement *Ton* ou *Thon,* selon la source des citations, l'orthographe de ce mot ayant varié.

nom de *tons couronnés* (*gekrönten Thöne*), en sorte qu'ils étaient à la fois *langen Thöne* et *gekrönten Thöne* (1).

Quand un chant a pour inscription *im neuen Thon*, il est évident que c'est l'indication d'un nouvel air. On remarque que les maîtres chanteurs ne manquent pas de dire qu'ils ont fait un air nouveau lorsqu'ils ne se servent pas d'un autre déjà connu. C'est ainsi que Sachvendorf commence une chanson par ces mots : *in diesem neuen Tone wollte ich gerne neue Lieder singen* (dans ce nouveau ton, j'aimerais à chanter de nouvelles chansons). Le maître Sigcher dit aussi : *an dem ich beginnen in diesem neuen Tone* (je commence dans ce nouveau ton). On peut croire que l'expression *Hoff Thon* répond à ce qu'on appelait autrefois en France *air de cour*. Le *zarten Thon* était vraisemblablement un air gracieux, semblable à ceux de nos romances. Quant à ces titres de *gulden Thon*, *grünen Thon*, *rothe Thon*, *Spiegel Thon*, et beaucoup d'autres imaginés par les maîtres chanteurs du seizième siècle, ils n'ont aucun sens par eux-mêmes; on ne peut les considérer que comme des conventions en usage dans ces corporations et dont elles avaient la clef, aucune explication ne pouvant être donnée de *tons rouges*, *verts*, *d'or ou dorés*.

CHAPITRE QUATRIÈME.

ALTÉRATIONS SYSTÉMATIQUES DU CHANT GRÉGORIEN. — CHANTS FARCIS.

Les altérations du chant grégorien qui ont été signalées dans le dixième livre de cette Histoire et dont Guido d'Arezzo se plaignait aussi amèrement que de l'ignorance des chantres, dans le prologue de son *Micrologus* (2), ces altérations, disons-nous, provenaient en partie des fréquentes incertitudes que faisaient naître les notations neumatiques des graduels et des antiphonaires. Les difficultés éprouvées par les chantres dans l'exécution des ornements à notes rapides dont la tradition était établie à Rome fut une autre cause de ces mêmes altérations. Celles-ci n'étaient que partielles; mais

---

(1) Ces quatre chants couronnés se trouvent dans le livre cité de Wagenseil.

(2) Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica*, t. II, p. 3.

dans le douzième siècle il s'en produisit un nombre beaucoup plus considérable, ou, pour parler d'une manière plus exacte, il se fit une réforme complète du chant qui en changea systématiquement le caractère : saint Bernard et les moines de Cîteaux en furent les auteurs. La cause et les effets de cette révolution opérée dans le chant liturgique exigent que nous rappelions au souvenir des lecteurs des faits d'une époque antérieure de plusieurs siècles.
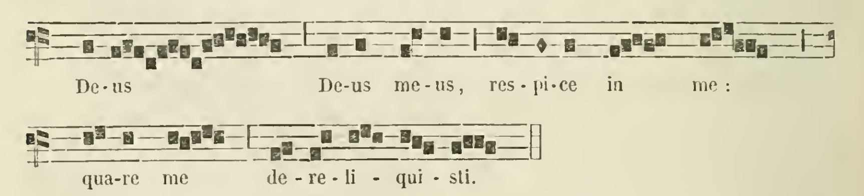
Ainsi que nous l'avons dit, d'après les chroniqueurs, sur la demande de Charlemagne, le pape Adrien I lui envoya un antiphonaire conforme aux traditions de la chapelle pontificale. Transmis à l'école de Metz pour servir à l'instruction des chantres, ce manuscrit s'y trouvait encore au douzième siècle. Nous avons dit aussi quelle fut la résistance de la plupart des églises de France contre l'adoption de ce chant, différent en beaucoup de parties de celui dont on avait l'habitude, soit par la forme, soit par le mode d'exécution. Ce ne fut que par la suite des temps que se fit la réforme, laquelle ne fut jamais complète, car il s'y mêla toujours des usages locaux qu'on ne parvint pas à faire disparaître. Après plusieurs siècles, il se trouva qu'il n'y avait plus d'unité dans les livres de chant des églises et des monastères : aux causes premières de ce désordre s'ajoutaient les fautes des copistes, plus ou moins ignorants de la signification des signes qu'ils transcrivaient. Tel était l'état des choses à ce sujet, qu'au douzième siècle, la célèbre abbaye de Cîteaux et celles de la Ferté, de Pontigny, de Clairvaux et de Morimont, appelées *les filles de Cîteaux*, n'avaient que des graduels et des antiphonaires défectueux et dissemblables. Voulant faire disparaître ces anomalies, l'abbé de Cîteaux demanda à l'école de Metz une copie de l'antiphonaire du pape Adrien; l'ayant obtenue, il donna mission à saint Bernard et aux principaux chantres cisterciens de collationner sur ce manuscrit les livres des abbayes du même ordre et d'y faire les corrections nécessaires : c'est ici que commence la réforme que nous avons à faire connaître.

Saisis d'étonnement à la vue de la multitude d'ornements et des longues suites de notes sur une seule syllabe, qui se trouvaient partout dans le manuscrit de Metz, saint Bernard et les chantres de Cîteaux ne purent se persuader qu'il représentât la tradition du chant de saint Grégoire. Suivant la préface de l'antiphonaire cistercien, résultat de leur travail : « ils ne virent dans celui qu'ils avaient sous les

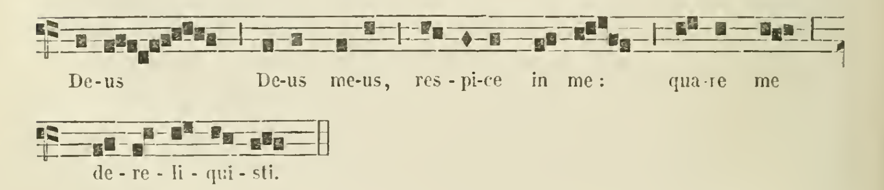
yeux que de graves et nombreuses absurdités, *gravis et multiplex absurditas;* ils considèrent comme indigne de ceux qui veulent vivre régulièrement de chanter les louanges de Dieu d'une manière si irrégulière, *indigne videbatur qui regulariter vivere proposuerunt, hos irregulariter laudes Dei decantare;* ils en ont éliminé et expulsé *l'ordure* des faussetés ainsi que des ineptes et illicites licences, *eliminata falsitatum spurcitia expulsisque illicitis ineptorum licentiis* : on ne doit ni s'étonner ni être blessé de trouver dans le nouvel antiphonaire autre chose que ce qu'on a entendu jusqu'alors, *aliter quam hucusque audierit,* et qui est changé dans la plus grande partie, *in plerisque mutatum,* etc. » On retrouve dans ce jugement de la tradition romaine du chant liturgique, exprimé en termes peu mesurés, l'esprit gaulois qui s'était prononcé avec aussi peu de retenue dans la discussion intervenue à Rome, quatre siècles auparavant, entre les chantres de la chapelle pontificale et ceux de Charlemagne. Les premiers possédaient une habileté d'exécution à laquelle les autres ne pouvaient pas atteindre; de plus, la foi fut toujours plus austère dans les Gaules qu'en Italie; on n'y admettait pas, dans le culte, les ornements mondains dont le goût ausonien s'accommodait; de là la divergence d'opinion concernant le chant propre à l'Église. Ce qui est surtout remarquable, c'est la déclaration franche et nette par laquelle finissent les passages cités ci-dessus, à savoir que l'antiphonaire cistercien contient un autre chant que celui qu'on a entendu jusqu'alors. On y reconnaît l'esprit dominateur de saint Bernard, rédacteur de la préface; ainsi parlait celui dont l'autorité était si grande, qu'il écrivait au pape Eugène III, *on dit que je suis plus pape que vous!* Au reste, la déclaration est exacte : le chant cistercien est autre que l'ancien chant grégorien; à vrai dire, il n'en est que le squelette. Nous allons expliquer, aussi rapidement que nous pourrons, quel fut le principe de cette transformation.

Bien qu'il soit difficile de déterminer avec précision les époques où certaines choses relatives au chant liturgique ont été faites ou ont cessé d'être en usage, il paraît certain que ce furent les cisterciens qui firent la première séparation des chants du graduel et de ceux de l'antiphonaire, tous les manuscrits antérieurs au douzième siècle que nous avons vus n'ayant que les chants de l'office du matin et des messes, ou ceux du matin et du soir : ce n'est qu'au treizième siècle qu'on trouve des antiphonaires contenant seulement les chants

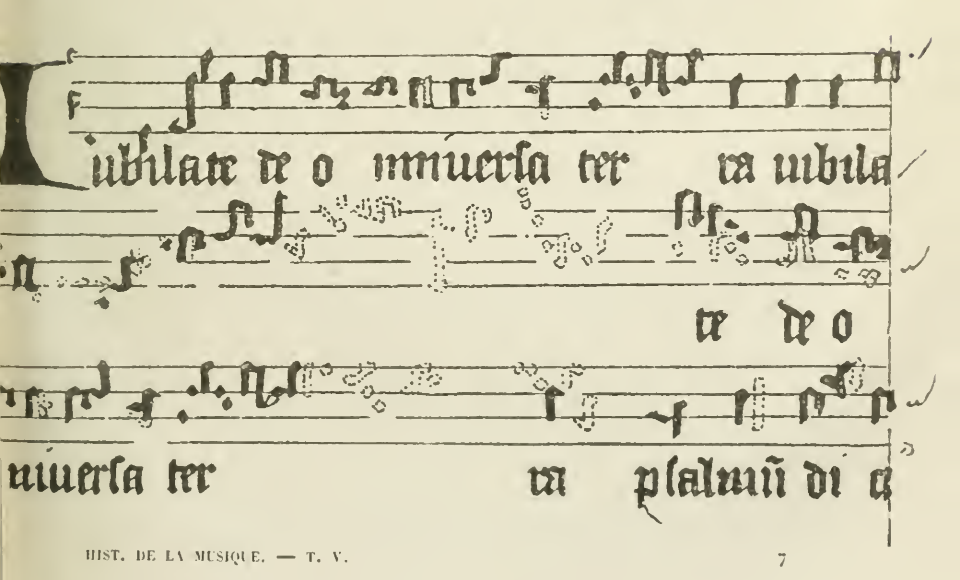
des petites heures et ceux du vespéral. Il est d'autant plus nécessaire de faire cette distinction, que les rédacteurs de catalogues des grandes bibliothèques désignent comme *antiphonaires* du onzième et du douzième siècles, des manuscrits qui sont de véritables *graduels*. C'est ainsi que le P. Lambillotte a publié le manuscrit de Saint-Gall sous le titre d'*Antiphonaire de saint Grégoire*, quoiqu'il ne contienne que les antiennes d'introïts, les répons graduels, les offertoires et les communions, c'est-à-dire le chant des messes. Il paraît donc certain que ce furent les cisterciens qui, les premiers, ont séparé le chant des heures et du vespéral pour en former l'*antiphonaire* proprement dit, faisant un recueil spécial des chants de la messe, sous le titre de *graduel*. C'est particulièrement sur celui-ci qu'a porté la réforme dont ils parlent dans leur préface. En ouvrant le graduel cistercien, on voit immédiatement les grandes simplifications qu'ils y ont faites. Si l'on compare les anciens manuscrits des missels et des graduels avec les résultats de leur travail, on reconnaît qu'ils ont supprimé un grand nombre de groupes d'ornements, diminué de moitié ou même des trois quarts les longues suites de notes des offertoires et des communions, en substituant des notes d'une certaine durée, dans ce qu'ils conservent de ces traits, aux notes d'un mouvement rapide indiquées dans les anciens livres; enfin, ils ont simplifié le chant des antiennes d'introït, des répons graduels et des traits. Pour donner un exemple de ces simplifications, nous choisissons le commencement du trait de la messe du dimanche des Rameaux qui, dans les graduels romains, est noté de cette manière :



Dans le graduel cistercien, ce commencement est ainsi simplifié :



On pourrait multiplier à l'infini les exemples de cette espèce et l'on en tirerait la démonstration que le principe qui dirigea le travail des cisterciens fut celui-ci : *conserver les formes essentielles du chant et supprimer les notes surabondantes.* L'application de ce principe aux chants du graduel, dont l'origine appartient à l'Église grecque d'Orient, et la suppression de la plupart des ornements ou l'alourdissement de ceux qui étaient conservés, en les représentant par des notes mesurées, ces réformes radicales, disons-nous, changeaient trop le caractère primitif du chant des messes pour trouver un accueil favorable près des chantres de cathédrales : on reconnaissait, par les difficultés d'exécution, la nécessité de certaines réformes, mais non si absolues. Déjà de longs passages vocalisés de certains répons, ainsi que de la plupart des offertoires et des communions, avaient été modifiés et abrégés dans beaucoup d'églises; ils l'étaient même d'une manière assez étrange, par un grattoir ou par une éponge avec lesquels on effaçait un certain nombre de centimètres du passage qu'on voulait raccourcir, en rattachant tant bien que mal le commencement avec la fin. Cette manière de procéder, pour diminuer les traits trop longs, se voit avec évidence dans quelques manuscrits; en voici un exemple pris dans un beau graduel de la fin du quatorzième siècle, noté en neumes allemands, qui est en notre possession; il est pris dans l'offertoire du deuxième dimanche après l'Épiphanie :



Les signes marqués par des points dans ce fac-simile sont ceux qui, dans le manuscrit, ont été effacés et ne laissent plus visibles que de faibles traces.

Les suppressions de cette espèce ne se voient que dans les manuscrits de la fin du quatorzième siècle et du quinzième; les graduels du treizième siècle sont intacts, ce qui indique qu'alors les traits vocalisés étaient chantés tels qu'ils y sont écrits. Il résulte de ces faits la preuve que le graduel cistercien ne fut adopté que dans les monastères de cet ordre. Il n'en fut pas de même pour l'antiphonaire dont les chants, ainsi que nous l'avons dit précédemment, sont d'origine européenne, y compris la psalmodie, et dont le caractère est simple. Le travail des réformateurs cisterciens y fut, par cela même, beaucoup plus limité : la comparaison que nous avons faite de leur antiphonaire avec les manuscrits des treizième et quatorzième siècles ne nous a fait voir que des variantes peu importantes : l'adoption de l'antiphonaire réformé par la plupart des églises n'est donc pas douteuse et l'on en fit usage même en Italie, ainsi que le prouvent les anciennes éditions des Juntes de Venise et de Florence. Les nombreux monastères de cisterciens donnaient à ce même ordre une influence considérable : saint Bernard seul en avait fondé soixante-douze; vers l'année 1200 on en comptait cent soixante dans les diverses parties de l'Europe.

Ainsi qu'on aurait pu le prévoir, la réforme cistercienne fut bientôt imitée. *On ne doit ni s'étonner ni être blessé de trouver dans notre antiphonaire un autre chant que celui qu'on connaît*, avaient dit les auteurs de ce travail : c'était dire qu'on pouvait chanter autre chose que le chant de saint Grégoire, ce que personne n'imaginait alors, à l'exception de l'Église de Milan, qui conservait la tradition du chant ambrosien. Ce chant de saint Grégoire, on l'altérait depuis longtemps sans le savoir; on l'exécutait fort mal; mais il n'en était pas moins l'objet de la vénération inspirée par le nom de son auteur. Cependant, après avoir vu des hommes tels que saint Étienne, abbé de Cîteaux, et saint Bernard en parler avec peu de ménagement, on s'enhardit par degrés et des chants particuliers s'établirent dans plusieurs diocèses. C'est ainsi, que par la suite des temps, Sens, Langres, Chartres, Rouen, Auxerre, Lyon, Châlons et d'autres évêchés eurent leurs graduels et antiphonaires particuliers. Là ne s'arrêta point cette production de chants plus ou moins rapprochés du

chant grégorien, plus ou moins différents : les moines de divers ordres eurent aussi, à des époques plus ou moins postérieures, des livres spéciaux de leurs offices. C'est ainsi qu'on a des manuels de chant à l'usage des Dominicains, des Augustins, des divers ordres sous l'invocation de saint François, à savoir les Récollets, Capucins et Frères mineurs; on en a aussi pour les Olivétains, Prémontrés, Oratoriens, Carmes et Chartreux, tous différents en quelque partie. Dans cette énumération ne sont point compris les offices complets d'un grand nombre de saints, patrons de certaines localités.

Au moyen âge remonte l'origine de certains chants appelés *farcis* : il y en avait de plusieurs espèces, les uns entièrement latins, les autres mêlés de langue latine et de langue romane. L'usage des uns et des autres n'a jamais été général. Les chants latins *farcis* auraient été mieux désignés par le mot *interpolés*. Il en était aussi dans la seule langue romane : ils n'étaient pas mieux nommés, puisque le mot *farce* signifiait autrefois le mélange de plusieurs choses différentes.

Parmi les chants latins farcis, on remarquait les *Kyrie eleison*, *Christe eleison*, qui se chantent au commencement de la messe, après l'*introït*. Au lieu de chanter simplement trois fois *Kyrie eleison*, on y intercalait des espèces de paraphrases telles que celles-ci :

Kyrie, *fons bonitatis, Pater ingenite, a quo bona cuncta procedunt,* eleison.
Christe, *cœlitus adsis nostris precibus, quas pro viribus, ore, corde, actuque psallimus,* eleison.
Kyrie, *Spiritus alme, pectora nostra* succende, *ut digni pariter proclamare semper possimus,* eleison (1).

Une messe à trois voix, composée à la fin du quatorzième siècle par un savant musicien belge, nommé *Guillaume Dufay*, a des *Kyrie* et *Christe* farcis différents de ceux-là ; les voici :

Kyrie, *omnipotens Pater ingenite, nobis miseris* eleison; Kyrie, *qui proprio plasma tuum Filio redemisti,* eleison; Kyrie, *Adonay, nostra dele crimina plebique tue,* eleison.
Christe, *salus hominum vitaque eterna Angelorum,* eleison.
Kyrie, *Spiritus paraclyte largitorque venie,* eleison; Kyrie, *carismatum dator, largissime clemens,* eleison (2).

---

(1) Roquefort, *De l'état de la poésie française aux XIIe et XIIIe siècles*, p. 252.
(2) Manuscrit de la Bibliothèque royale de Bruxelles, n° 5557, in-fol.

Ces *Kyrie* farcis se chantaient aux fêtes solennelles, sur des airs particuliers. Il y en avait qui étaient farcis en français et qui étaient encore en usage au commencement du dix-huitième siècle, dans le diocèse d'Auxerre, le jour de Noël. Ils commençaient ainsi :

KYRIE
Le jour de Noël
Naquit Emmanuel
Jésus le doux fils Dieu éternel !
Eleison.

Les strophes de ce *Kyrie*, au nombre de neuf, se chantaient sur un des vieux airs bourguignons appelés *Noëls*.

Dès le septième siècle, on chantait déjà, dans certaines provinces, des épîtres farcies en latin (1). On en chantait encore une à Brioude (Haute-Loire), dans le dix-huitième siècle, à la fête de saint Nicolas (2). Ces épîtres étaient des paraphrases du texte même de l'épître du jour. Le chant de ces pièces était une mélodie populaire.

Quant à l'introduction d'une langue vulgaire dans le chant du service divin, elle tire son origine de l'époque où le peuple n'entendait plus le latin, ou du moins ne le savait plus assez pour qu'il n'y eût pas pour lui des obscurités dans les textes historiques du Nouveau Testament. Déjà, en 815, le concile de Tours imposa aux ecclésiastiques l'obligation de prêcher en roman (3). Peut-être n'est-il pas exact de dire, comme M. Magnin, que *toutes les églises retentirent pendant les dixième et onzième siècles d'une foule d'hymnes et de proses farcies* (4), mais il est hors de doute qu'à certaines fêtes de saints,

(1) Martene, *de Antiquit. eccles. rit.*, lib. I, cap. 3, art. 2.

(2) M. Édélestan Du Méril a publié une de ces épîtres farcies, pour la fête de saint Jean, dans ses *Poésies populaires latines du moyen âge*, p. 58, d'après le manuscrit 1139 de la Bibliothèque nationale de Paris : on y voit alternativement le texte de l'épître et la paraphrase ou *farce*, laquelle était rimée et mesurée par le nombre de syllabes, comme on le voit par ce commencement :

Ad laudem regis gloriæ
Vox intonet Ecclesiæ !
Propter Jo (h) annis merita,
Hæc recita præconia !

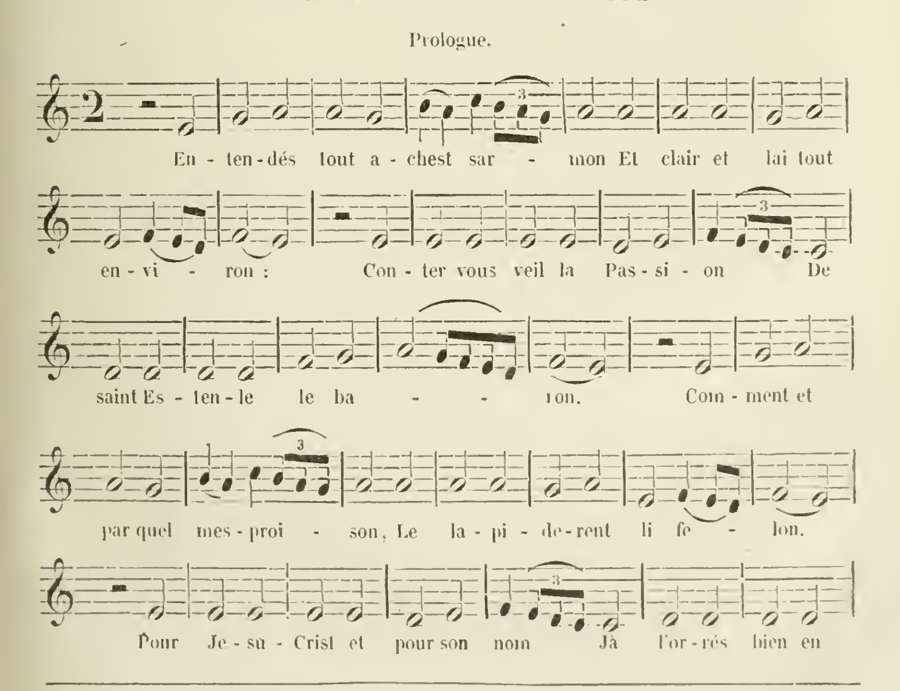
(3) Et ut easdem homilias quisque (episcopus) aperte transferre studeat in rusticam romanam linguam aut theotiscam, quo facilius cuncti possint intelligere quae dicuntur. — Collection des conciles de Labbe, tom. VII, col. 1263.

(4) *Journal des Savants*, 1844, p. 23.
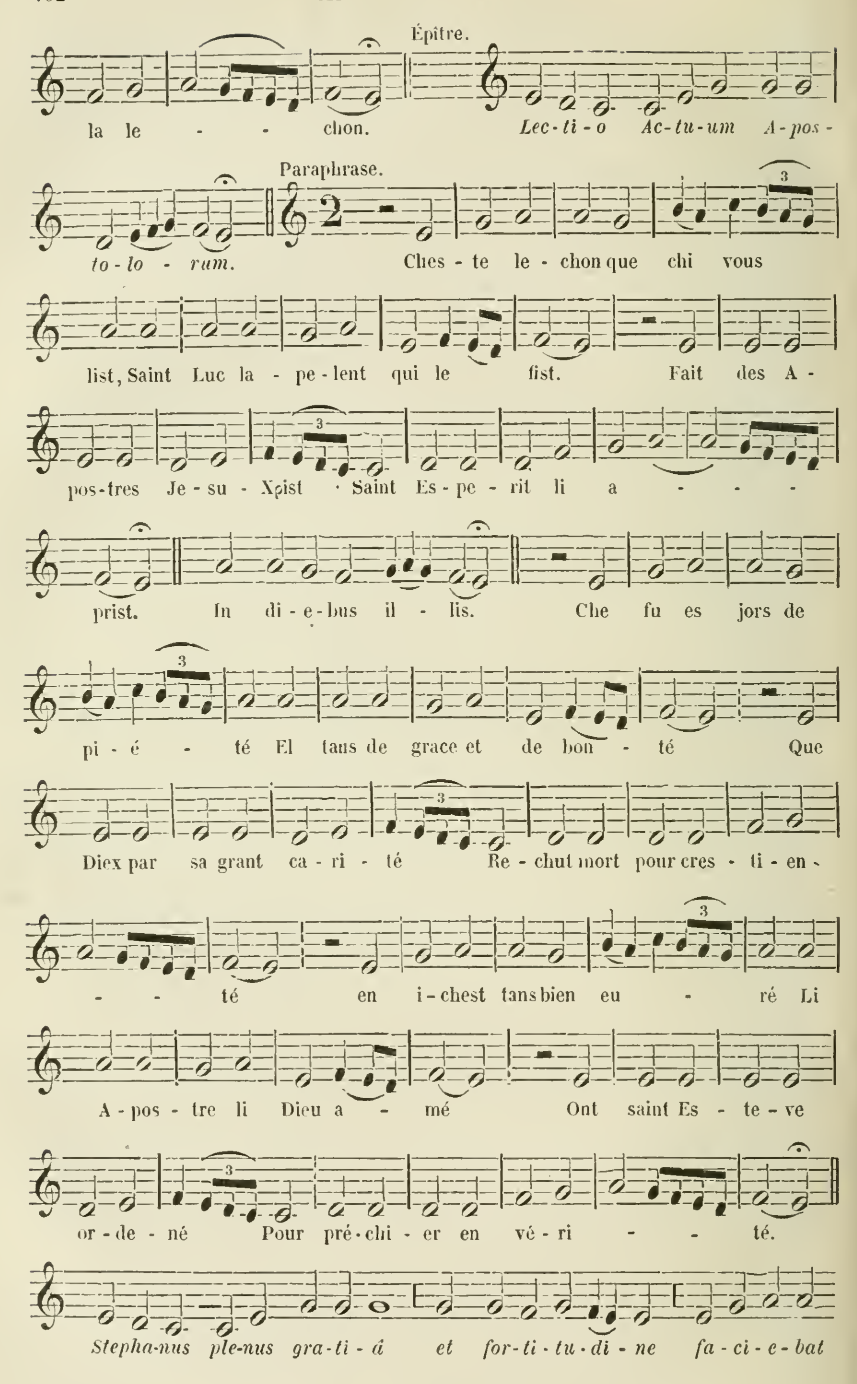
particulièrement saint Étienne, les saints Innocents, saint Nicolas, saint Jean l'Évangéliste, saint Blaise, à la Circoncision et à l'Épiphanie, des épîtres farcies étaient chantées sur d'anciens airs populaires. Deux sous-diacres montaient à l'ambon en chape rouge, suivant une ordonnance rendue, en 1198, par Odon de Sully, archevêque de Paris; l'un chantait le texte latin de l'épître, l'autre la paraphrase en langue romane : s'il n'y avait qu'un sous-diacre, il se réservait le texte; la paraphrase était chantée par deux enfants de chœur. Des manuscrits des treizième, quatorzième et quinzième siècles ont conservé ces pièces avec le chant : elles offrent autant d'intérêt par leur forme que par le chant, qui nous fait connaître le caractère des airs populaires de ces époques reculées. Bien que déjà publiés (1), ces chants doivent être reproduits ici, parce que le volume où ils se trouvent a paru plus d'un siècle et demi avant notre Histoire et qu'il est devenu fort rare.

ÉPÎTRE DU JOUR DE SAINT ÉTIENNE.

Prologue.
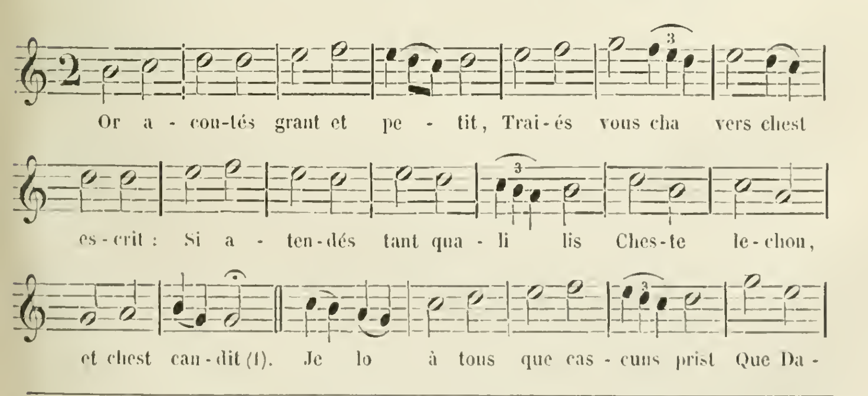


(1) *Traité historique et critique sur le chant ecclésiastique*, par l'abbé Lebeuf, Paris, 1741, in-8.


Épître.
la le - - chon.
Lec-ti-o Ac-tu-um A-pos-
Paraphrase.
to-lo - rum.
Ches - te le - chon que chi vous
list, Saint Luc la - pe-lent qui le fist. Fait des A -
pos-tres Je - su - Xpist · Saint Es - pe - rit li a - - -
prist. In di - e - bus il - lis. Che fu es jors de
pi - é - té El tans de grace et de bon - té Que
Diex par sa grant ca - ri - té Re - chut mort pour cres - ti - en -
- - té en i - chest tans bien eu - ré Li
A - pos - tre li Dieu a - mé Ont saint Es - te - ve
or - de - né Pour pré - chi - er en vé - ri - - té.
Stepha-nus ple-nus gra-ti-â et for-ti-tu-di-ne fa-ci-e-bat
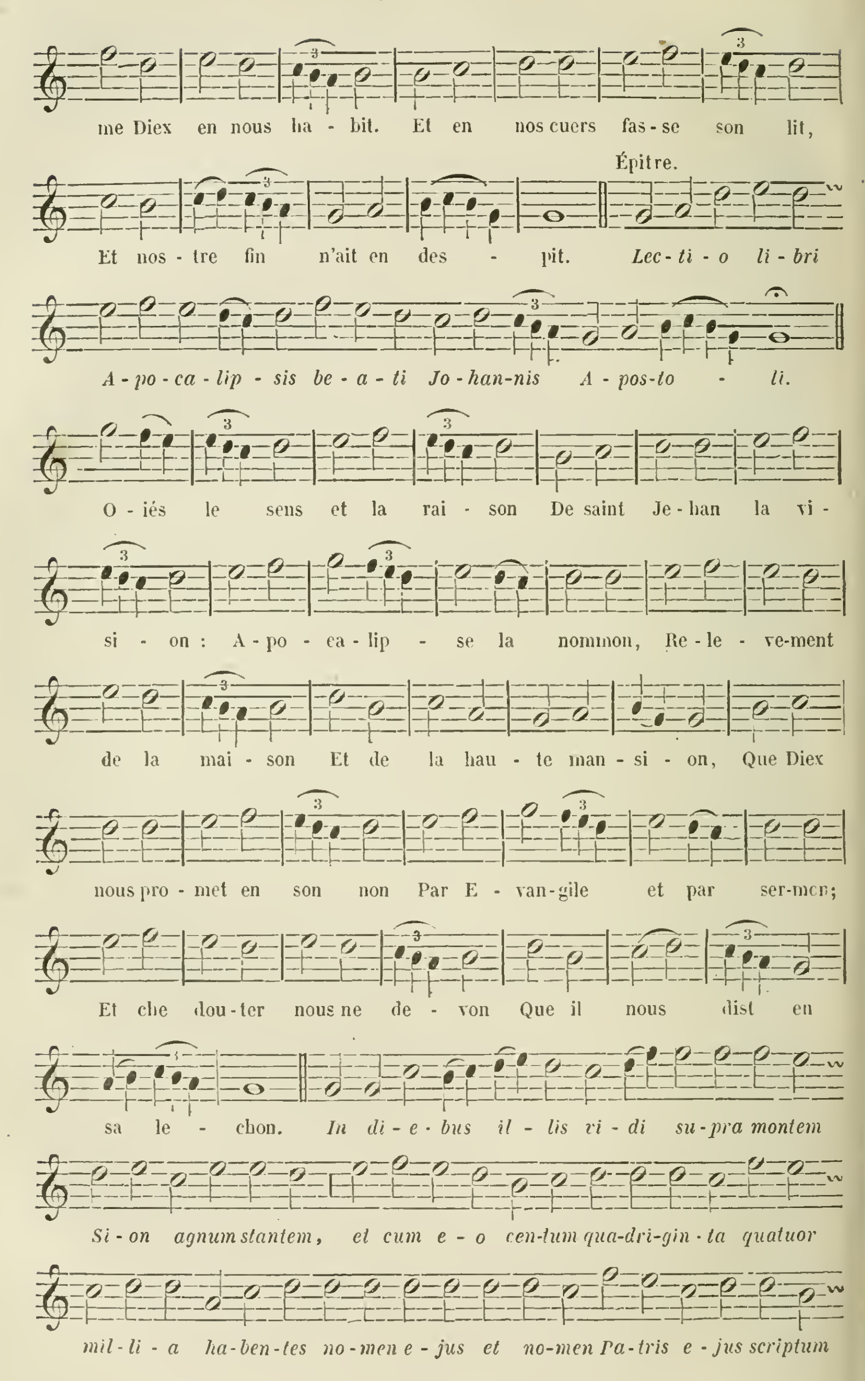
pro-di - gi - a et si-gna ma - gna in po-pu-lo. Saint
- - - Es - te - ves dont je vous chant Plains de grace
et de ver - tu grant, fai - soit el pu - le mes-cré - ant
Mi - ra - cles grans Dieu pré - chant Et cres - ti - en - té
ess - au - - chant. *Sur-re-xe-runt au-tem quidam*
de Si-na-go-ga, etc.
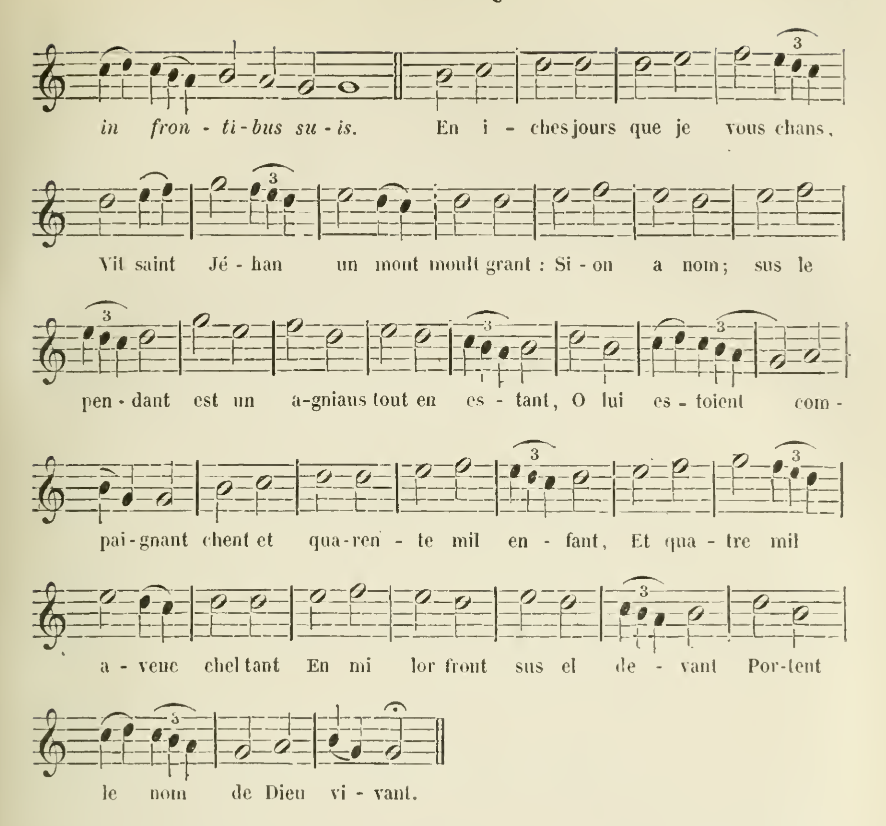
L'épître farcie des saints Innocents se chantait sur un air populaire d'un caractère différent; ce chant, que nous donnons ici, est tiré d'un manuscrit d'Amiens dont la date est d'environ 1250.

ÉPITRE FARCIE POUR LA FÊTE DES SAINTS INNOCENTS.



(1) Cantique.


me Diex en nous ha - bit. Et en nos cuers fas - se son lit,
Épitre.
Et nos - tre fin n'ait en des - pit. Lec - ti - o li - bri
A - po - ca - lip - sis be - a - ti Jo - han-nis A - pos-to - li.
O - iés le sens et la rai - son De saint Je - han la vi -
si - on : A - po - ca - lip - se la nommon, Re - le - vement
de la mai - son Et de la hau - te man - si - on, Que Diex
nous pro - met en son non Par E - van-gile et par ser-mon;
Et che dou - ter nous ne de - von Que il nous dist en
sa le - chon. In di - e - bus il - lis vi - di su - pra montem
Si - on agnum stantem, et cum e - o cen-tum qua-dri-gin - ta quatuor
mil - li - a ha-ben-tes no - men e - jus et no-men Pa-tris e - jus scriptum



Les deux fragments qui viennent d'être reproduits font connaître suffisamment la forme des chants farcis, dont la partie en langue romane est en vers de huit syllabes à rimes masculines; ils offrent un intérêt musical auquel n'ont pas songé les érudits qui se sont occupés des épîtres farcies, à savoir qu'ils renferment évidemment des airs populaires des douzième et treizième siècles, sur lesquels ont été ajustées les paroles en langue vulgaire de ces épîtres. D'autres, que nous avons omis pour abréger, ont le même caractère de chants populaires.

Ce n'était pas seulement pour le peuple qu'on chantait des épîtres farcies dans les églises; les religieuses, dont les chapelles n'étaient pas ouvertes au public, avaient aussi des pièces de ce genre, en langue romane, pour certaines fêtes solennelles. Dans les registres des visites pastorales d'Odon Rigaud, archevêque de Rouen, vers le milieu du treizième siècle, on lit : « Nous avons visité le couvent

« des religieuses de la Sainte-Trinité de Caen..... Dans la fête des « Innocents, elles chantent les leçons du jour *avec farce* (1). » Le mélange de deux langues, dont une vulgaire, n'était employé, dans certaines églises, que pour les parties historiques des actes des Apôtres et de l'Évangile; cependant un ancien manuscrit contient les prophéties d'Isaïe et les psaumes farcis (2); mais rien n'indique qu'on en ait fait usage dans les églises.

Dans les premiers temps, lorsque l'on célébrait l'office divin, dans la France méridionale, suivant le rite grec, le peuple, n'entendant que le latin et prenant une part active à la célébration de cet office, chantait les psaumes et les hymnes en cette langue, pendant que les prêtres et les clercs les chantaient en grec (3). Longtemps après et jusque dans le dix-huitième siècle, les chanoines de l'abbaye de Saint-Denis chantèrent la messe de saint Denis Aréopagite en grec; mais l'épître et l'Évangile se chantaient alternativement en grec et en latin : il en était de même dans les cinq grandes fêtes de l'année (4). On voit que le mélange des langues dans le chant de l'Église remonte à une époque très-ancienne.

CHAPITRE CINQUIÈME.

LA MUSIQUE DANS LES DIVERSES FORMES DU DRAME AU MOYEN AGE. — LE DRAME LITURGIQUE. — LES FÊTES DES FOUS ET DE L'ANE. — LA DANSE DANS LES ÉGLISES. — MIRACLES ET MYSTÈRES. — JEUX ET COMÉDIES AVEC CHANT.

Notre dixième livre a fait voir, aux premiers temps du christianisme en Orient, le peuple acteur dans le grand drame de la Messe, selon saint Jacques d'abord, puis selon saint Basile et saint Jean-

---

(1) Visitavimus monasterium monialium Sanctæ Trinitatis Cadomensis.... in festo Innocentium cantant lectiones suas cum farsis. — *Regestrum visitationum*, publié par M. Bonnin, p. 261.

(2) Biblioth. nation. de Paris, n° 7693, fol. 183.

(3) Adjecit atque compulit ut laicorum popularitas psalmos et hymnos pararet; alta et modulata voce, instar clericorum, alii græce, alii latine prosas antiphonasque cantarent, etc. — Saint Cyprien, *Sancti Cæsarii Vita*, lib. I, c. 11.

(4) Martene, *De antiquis Ecclesiæ ritibus*, t. I, p. 278.

Chrysostome. Pour les chrétiens, point de fiction dans ce drame, comme dans ceux du théâtre : les convictions de leur foi leur faisaient voir, dans le développement de l'action liturgique, non-seulement le symbole du divin sacrifice auquel ils devaient leur rédemption, mais le sacrifice lui-même. Un peu plus tard, nous avons retrouvé la tradition de ce même drame (1) dans la liturgie gallicane de la France méridionale, et le peuple également partie active dans les cérémonies du culte. Jusqu'au neuvième siècle, la participation populaire à ces cérémonies fut conservée ainsi que dans le chant des psaumes, de quelques antiennes et des litanies : elle était si puissamment entrée dans les mœurs, que ce ne fut pas sans une résistance énergique que la substitution de la liturgie romaine à la gallicane attribua au clergé toute la part réservée au peuple avant cette époque.

Après ce grand changement, aussi blessant pour les affections religieuses de la population franke que pour celle des Gaulois, les évêques semblent avoir reconnu la nécessité de ranimer l'intérêt populaire pour le culte, à l'aide de certaines formes dramatiques données aux offices commémoratifs de la naissance, de la vie et de la mort de Jésus-Christ. Ce fut alors que l'on organisa en France, dans les Pays-Bas, et plus tard dans les diverses parties de l'Allemagne, certaines formes liturgiques de l'Avent, des fêtes de Noël, de l'Épiphanie, du mercredi des cendres, du dimanche des Rameaux, de la semaine sainte, de Pâques, de l'Ascension et de la Pentecôte, sans oublier les rogations de mai, déjà instituées au cinquième siècle par saint Mamert, mais auxquelles on donna plus de relief par les processions et les litanies chantées en chœur.

L'Avent n'a plus, chez les peuples modernes, le caractère d'attente recueillie du jour de la naissance du Sauveur qu'il avait dans le moyen âge (2); Noël même a perdu sa solennité : la suppression de

---

(1) Peut-être trouvera-t-on impropre cette expression appliquée aux choses saintes; cependant nous la voyons employée dès les premiers temps par les Pères de l'Église, notamment par saint Hilaire, dans son hymne pour le jour de l'Épiphanie, dont voici les premiers vers :

Jesus refulsit, omnium
Pius redemptor gentium;
Totum genus fidelium
Laudes celebret *dramatum*.

(2) A l'occasion de ce temps de l'*Avent*, M. Félix Clément, dans son livre intitulé *Histoire générale de la musique religieuse*, fait la remarque (p. 92) qu'on retrouve encore dans les li

son office de la nuit, par mesure de police, en a ôté toute la poésie; elle a fait disparaître l'émotion mystérieuse qui saisissait autrefois les fidèles, dans ces heures enlevées au sommeil, par le spectacle imposant des cérémonies de l'Église. Plus tard, les chants populaires connus sous le nom de *Noëls* qui, à l'approche de cette grande fête, se faisaient entendre dans les rues, ont disparu de la plupart des provinces : ils ne tarderont pas à être oubliés chez les catholiques, car, chose remarquable, Noël n'est plus un jour de jubilation que pour les protestants.

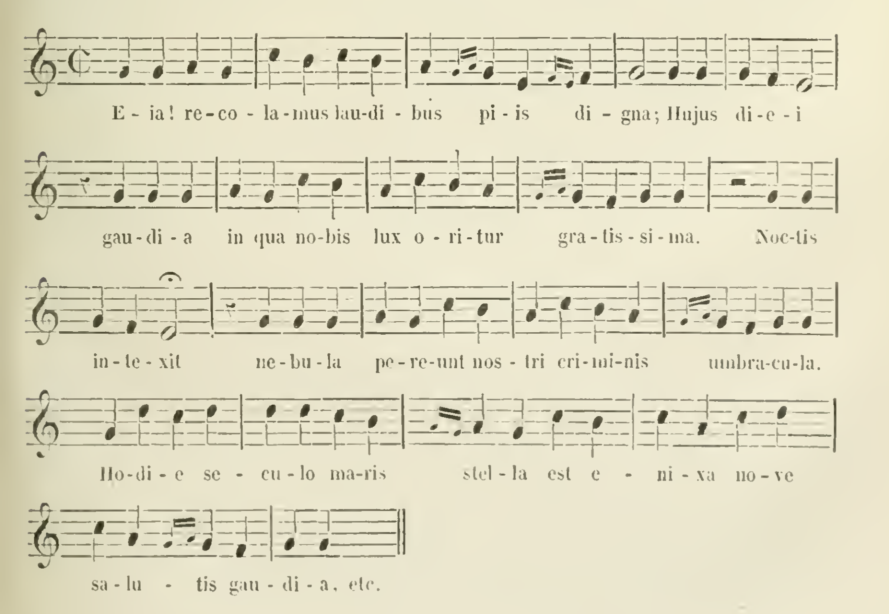
La plupart des anciens manuscrits de missels, de graduels et d'antiphonaires n'ont pas de *rubriques*, c'est-à-dire, d'explication des cérémonies qui se pratiquaient au moyen âge dans les offices des grandes fêtes; cependant il existe quelques exceptions dans les livres du treizième siècle, par lesquels on voit que les vigiles de Noël et la messe de minuit étaient une représentation de la naissance du Christ, suivant l'Évangile, avec toutes les circonstances qui s'y rattachent : c'était tout un drame dans lequel le chant occupait une place importante. Dans son développement, ce drame réunissait les deux récits évangéliques de saint Matthieu et de saint Luc. Après le *Te Deum*, un enfant, représentant l'Ange, chantait ces paroles de l'Évangile de saint Luc aux bergers qui gardaient leurs troupeaux : *Nolite timere, ecce enim evangelizo vobis gaudium magnum quod erit omni populo, quia natus est vobis hodie Salvator mundi in civitate David, et hoc vobis signum; invenietis infantem pannis involutum et positum in præsepio.* « Ne craignez point, car je viens apporter une nouvelle qui sera

---

vres du XIIIe siècle l'office des cinq dimanches, servant de préparation à l'avénement de Jésus-Christ, bien qu'il paraisse constant que dès les IXe et Xe siècles les dimanches avaient été réduits à quatre. Nous pensons qu'il n'y eut pas d'unité liturgique à ce sujet et que les usages différèrent suivant les pays. Notre opinion se fond sur ce que le précieux graduel du Xe siècle, que nous avons acquis à la vente de la partie réservée de la collection Libri, n° 580 du catalogue, n'a que les quatre dimanches et que, comme le dit M. Clément, l'introït du quatrième est *Rorate, cœli, desuper*, etc., tandis que le missel de l'ancienne abbaye de Saint-Hubert, aujourd'hui en notre possession et qui est aussi du Xe siècle, a cinq dimanches à l'*Avent*, ainsi que le missel du XIe, qui est à la bibliothèque royale de Bruxelles. Dans ces deux manuscrits, comme dans notre graduel du XIIIe siècle, l'introït du quatrième dimanche est *Memento nostri, Domine*, et celui du cinquième dimanche est *Rorate, cœli*. Notre graduel du XIVe siècle, noté en neumes allemands, n'a que quatre dimanches à l'Avent; l'introït du quatrième est *Memento nostri, Domine*, et *Rorate, cœli* est celui de la messe du samedi qui le précède.

Ajoutons à cette observation que le manuscrit dont s'est servi M. Clément a des séquences aux trois premiers dimanches de l'Avent, et que c'est une exception, car aucun de nos livres, ni aucun de ceux que nous avons vus, n'ont de séquence à cette époque de l'année liturgique.

« pour tout le peuple le sujet d'une grande joie : c'est qu'aujour-« d'hui, dans la ville de David, le Sauveur du monde vous est né. « Et voici la marque à laquelle vous le reconnaîtrez : vous trouverez « un enfant enveloppé de langes et couché dans une crèche. » Ce chant émouvant de l'ange, accentué par la voix pure de l'enfant, était suivi d'un autre chanté à l'unisson par sept enfants du haut de l'ambon ou d'une galerie, figurant le chœur céleste et disant comme lui : *Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonæ voluntatis.* « Gloire à Dieu au plus haut des cieux, et paix aux hommes de « bonne volonté sur la terre. » Alors, dit M. Clément, à qui nous empruntons ces renseignements fournis par le manuscrit qu'il avait sous les yeux, les prêtres représentant les bergers se dirigent de l'entrée de l'église vers la crèche placée au fond du chœur, dans l'abside. Pendant leur marche, ils chantent sur un ton élevé une sorte de séquence très-accentuée et interrompue par des exclamations telles que celle-ci : *Eia! Eia!* La séquence, dont cet écrivain donne les paroles, commence ainsi : *Pax in terra nunciatur*, etc. Nous trouvons encore ici la preuve qu'il y eut des usages différents pour ces représentations liturgiques, notre graduel au treizième siècle ayant, pour ce moment, un autre chant qui, bien qu'inscrit sous le nom de *prose*, n'en remplit pas les conditions. En voici le commencement :



Arrivés aux portes du chœur, les bergers en montaient les degrés, portant dans leurs mains des bâtons qui figuraient la houlette du pâtre. Deux clercs, venus au-devant d'eux, chantaient un verset dont les paroles signifiaient : *Que cherchez-vous dans cette étable, bergers, dites-le-nous* (1)? A quoi ceux-ci répondaient en chantant : *Nous venons visiter le Christ enfant enveloppé de langes, suivant la parole angélique que nous avons entendue* (2). Alors les femmes qui se trouvaient près de Marie, découvrant la crèche et montrant l'enfant, chantaient ces paroles : *Le voilà cet enfant, avec Marie sa mère, ce Messie dont le prophète Isaïe a prédit jadis l'avénement* (3); puis, désignant aux bergers la mère de l'enfant, elles continuaient de chanter : *Voici qu'une Vierge concevra et mettra au monde un fils; allez et annoncez qu'il est né* (4).

Dans toute cette scène, on voit la mise en action du deuxième chapitre de l'Évangile selon saint Luc (9-17) : il y règne une saisissante simplicité des anciens temps. La suite n'est pas moins touchante : après que les femmes avaient terminé leur chant, les bergers saluaient la Vierge, et chantaient deux couplets qui contenaient une profession de foi explicite et qui annonçaient le triomphe de la religion chrétienne; les voici :

Salve, virgo singularis;
Virgo manens Deum paris;
Ante secla generatum
    Corde patris;
Adoremus nunc creatum
    Carne matris.

Nos Maria tua prece
A peccati purga fece;
Nostri cursum incolatus
    Sic dispone
Ut det sua frui natus
    Visione.

---

(1) *Illis venientibus duo clerici in præsepe cantent :* « Quem quæritis in præsepe, pastores, dicite ? »

(2) *Pastores respondeant :* « Salvatorem Christum Dominum, infantem pannis involutum secundum *sermonem angelicum.* »

(3) *Item obstetrices cortinam aperientes puerum demonstrent dicentes :* « Adest hic parvulus cum matre sua de quo dudum vaticinando Isaias dixerat propheta. »

(4) « Ecce virgo concipiet et pariet filium et euntes dicite quod natus est. »

Ce chant, que nous avons retrouvé dans un manuscrit du quinzième siècle contenant l'office de l'Assomption, était suivi de l'exclamation suivante, chantée par les pasteurs tournés vers le chœur : *Alleluia! alleluia! Jam vere scimus Christum natum in terris de quo canite omnes cum prophetis dicentes.* Après ce dernier chant commençait la messe de minuit.

Tel était donc ce premier drame liturgique, sauf de certains usages locaux qu'on remarquait dans l'église de la Madeleine à Besançon; à Rouen, à Nantes et ailleurs : ainsi, dans la première de ces villes, l'Ange était représenté par une belle jeune fille parée et avec des ailes (1); à Rouen, au lieu de dire aux bergers, lorsqu'ils arrivaient au lieu où était la crèche : *Quem quæritis?* le prêtre chantait : *Quem vidistis, pastores?* à quoi ils répondaient : *Natum vidimus* (2); à Nantes, après les paroles du chantre : *Pastores, dicite*, c'étaient les enfants de chœur qui répondaient : *Infantem vidimus* (3). Le spectacle mis sous les yeux du peuple, dans cette circonstance, avait pour but de porter l'émotion religieuse dans son âme par le sentiment de vénération, par la simplicité du sujet, par le lieu de la scène, par le rapport des personnages avec lui-même, enfin, par l'heure mystérieuse choisie pour la représentation. Le silence de la nuit avait été reconnu si nécessaire à l'effet qu'on voulait produire, que les messes de l'aurore et du jour n'étaient plus précédées du même spectacle. Remarquons aussi que, pendant toute cette action, le chant ne cessait pas; or, quiconque a entendu le chant religieux la nuit, dans l'enceinte des vastes églises construites au moyen âge, s'il n'est insensible, sait qu'il en a ressenti une émotion profonde.

La fête de l'Épiphanie est en quelque sorte le second acte de la Nativité, ayant pour objet l'adoration de l'enfant Jésus par les mages sortis de l'Orient et guidés par une étoile, suivant l'Évangile de saint Matthieu (4) : de ces mages, la tradition a fait des rois. L'Église grecque d'Orient n'avait pas institué de fête de la Nativité dans l'origine du christianisme, mais elle fêtait solennellement l'Épiphanie : saint Jean Chrysostome nous informe de ce fait dans son cinquante et

---

(1) Martene, *De antiquis Ecclesiæ ritibus*, l. IV, c. 10, § 30.
(2) *Idem.*, L. IV, c. 12, 13.
(3) *Ibid.*, L. IV, c. 12, 16.
(4) Chap. II, 1-11.

unième discours, disant que, dix ans seulement auparavant (388), la fête de Noël avait été instituée à Antioche. On voit aussi, dans l'ancien ordre romain des fêtes de l'Église, que la solennité de l'Épiphanie est placée au-dessus de celle de Noël (1). Plusieurs érudits, dans leur juste enthousiasme pour les arts du treizième siècle, sont toutefois tombés dans l'erreur lorsqu'ils se sont persuadés que l'origine du drame liturgique date de cette époque, ou, au plus tôt, du douzième siècle : trois cents ans auparavant il existait de ces drames pour l'Épiphanie et la fête des saints Innocents; ils étaient entièrement chantés. Un évangéliaire du dixième siècle en a fourni un de l'Adoration des mages à M. Clément; il s'en trouve un autre dans un recueil d'homélies du neuvième siècle, à la bibliothèque royale de Munich; le manuscrit latin de la Bibliothèque nationale de Paris, n° 1139, du onzième siècle, le contient également. L'importance de ces monuments, tant pour l'histoire de la musique que pour celle de la liturgie au moyen âge, nous détermine à présenter à nos lecteurs le résumé du drame de Munich (2). Ce drame a pour titre :

HERODES SIVE MAGORUM ADORATIO (Mss. de Munich, n° 6264, fol. 1.)

Les deux sujets des Évangiles d'après saint Luc et saint Matthieu sont ici réunis.

L'ange dit d'abord simplement aux bergers : *Pasteurs, je vous annonce une grande joie* (3); puis les bergers chantent : *Rendons-nous a Bethléem et voyons ce Verbe*, après quoi ils entonnent le *Gloria in excelsis*. Après le départ des bergers arrive le premier mage qui dit : *L'étoile brille d'un grand éclat;* le second le suit et répond : *Elle annonce que le roi des rois est né;* le troisième ajoute : *Cet événement fut prédit autrefois par les prophètes.* Tous trois se réunissent ensuite

---

(1) *Ordo Romanus in vigilia theophaniæ.*

(2) M. Weinholb a donné ce mystère dans son livre intitulé *Weinachtspiele und Lieder*, Graetz, 1853, p. 56-61, d'après un fac-simile des pages du manuscrit de Munich qui le contiennent, et y a ajouté des variantes et des notes, non d'après d'autres manuscrits anciens, mais d'après ce que le P. Martene a rapporté d'un ancien rituel de l'église de Rouen (ouvrage cité, édition d'Anvers, 1764, t. III, p. 43) et d'après la publication de M. Wright : *Early mysteries and other Latin poem of the* 12 *et* 13 *centuries*, London, 1838, 8°, p. 23-28).

(3) *Angelus inquit imprimis :*

« Pastores, annuntio vobis gaudium magnum. »

pour chanter : *allons donc et cherchons-le pour lui offrir en présent de l'or, de l'encens et de la myrrhe* (1).

La scène est ensuite transportée à Jérusalem. Le chœur entre et les mages lui adressent cette question : *dites-nous, habitants de Jérusalem, où est l'espoir du genre humain, l'enfant nouvellement né roi des Juifs, manifesté par des signes célestes et que nous venons adorer?* (2). Avant qu'il y soit répondu, le lieu de la scène est supposé changer et se trouver dans le palais d'Hérode.

Un messager arrivant : *Salut, roi des Juifs!* — Le roi : *quelle nouvelle apportez-vous?* — Le messager : *Il nous est arrivé, Seigneur, trois hommes inconnus venant de l'Orient, s'informant de certain roi nouvellement né* (3).

Hérode ordonne au messager de les interroger sur le motif de leur voyage et sur le pays d'où ils sont venus. Remplissant sa mission, le messager demande aux mages quelle cause les a amenés à Jérusalem, quelle route ils ont suivie pour y venir et ce qu'ils se proposent d'y faire, enfin quels sont leur pays, leur demeure habituelle, et s'ils sont venus comme amis ou comme ennemis. — Les mages répondent qu'ils sont de la Chaldée, que leurs intentions sont pacifiques et qu'ils cherchent le roi des rois, dont la naissance leur a été annoncée par une étoile qui brille d'un éclat plus vif que les autres et qui les a guidés.

Après que le messager a rendu compte au roi de sa mission, Hérode veut interroger lui-même les mages, qui se rendent près de lui. S'adressant au premier, le roi dit : *réponds-moi, toi qui es le premier dans l'ordre, parles.* — Le premier répond : *je commande aux Chaldéens et suis le roi dominant de tous.* — Le roi au second : *Toi aussi, d'où es-tu?* — Le second répond : *le pays de Tharse est gouverné par moi...* (pour) *Zoroastre.* — Le roi au troisième : *Et toi,*

---

(1) Transeamus Bethleem et videamus hoc verbum.

« Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonæ voluntatis. » — *Magus primus :* « Stella fulgore nimio rutilat. — *Secundus :* « Que regem regum natum monstrat. — *Tertius :* « Quem venturum olim prophetie signaverant. — *Simul cantent :* « Eamus ergo et inquiramus eum, offerentes ei munera aurum, thus et mirram. »

(2) *Intrantes chorum* (sic); *Magi :* « Dicite nobis, o Hierosolymitani cives, ubi est exspectatio gentium, noviter natus rex Judeorum, quem signis celestibus agnitum venimus adorare? »

(3) *Internuntius currens :* « Salve rex Judeorum. — *Rex :* « Quid rumoris affers? — *Internuncius* (sic) : « Assunt nobis, Domine, tres viri ignoti ab oriente venientes, noviter natum regem quendam queritantes.

d'où es-tu? — Le troisième répond : .... *les Arabes m'ont été fidèles jusqu'à ce moment.* — Le roi : *Ce roi que vous cherchez, quel signe vous a dit qu'il est né?* — Ils répondent : *il nous a été dit en Orient qu'il est né; une étoile nous l'a fait voir.* — Le roi : *Dites-moi d'où vous croyez qu'il doit régner.* — Ils répondent : *Il est dit qu'il régnera et nous venons de pays lointains lui offrir des présents mystiques et adorer* (le premier) *avec l'or le roi,* (le second) *avec l'encens le Dieu,* (le troisième) *avec la myrrhe le mortel* (1).

Le roi aux soldats : *Vous, mes fidèles, appelez les scribes instruits dans les pages prophétiques.*

Les soldats aux scribes : *Vous qui êtes savants dans les lois, vous êtes appelés par le roi avec vos livres des prophètes, hâtez-vous de venir.*

Le roi aux scribes : *O vous, scribes, qui êtes interrogés, dites-moi si vous avez quelque chose écrit dans le livre sur cet enfant.*

Les scribes répondent : *Nous voyons, seigneur, dans les livres des prophètes, que le Christ naîtra dans la ville de Bethléem : ainsi l'a prédit le prophète David.*

Le roi aux scribes... (mots effacés par le temps) : *Il attend avec prudence la fin des choses : allez avec vos....*

Le roi aux principaux (de sa cour) : *Donnez-moi un conseil, nobles hommes!*

Un guerrier au roi : *Écoute ce que tu dois faire, ô roi, écoute; c'est peu de chose, mais le moyen est efficace. Fais sans tarder des présents aux mages et laisse-les aller afin que le nouveau né qu'ils cherchent soit découvert; quand ils seront revenus près de toi, tu connaîtras celui qu'ils auront adoré.*

Le roi au guerrier : *Faites venir aussitôt ceux qui sont dehors, vassal et princes.*

Un guerrier aux mages : *Un ordre royal vous appelle; venez sans tarder.*

---

(1) *Rex ad Magum primum :* « Tu mihi responde stans primus in ordine, fare. » — *Respondeat primus :* « Impero Chaldeis dominans rex omnibus illis. » — *Ad secundum :* « Tu autem unde es? » — *Respondeat secundus.* « Tharsensis regio me rege..... Zoroastro. » — *Ad tertium :* « Tute.... unde es? » — *Responde at tertius :* « Me metuunt Arabes, mihi parent usque fideles. » — *Rex :* « Regem, quem queritis, natum esse, quo signo didicistis? » — *Nunc respondeant :* « Hunc regnare fatentes, cum mysticis muneribus de terra longinqua adorare venimus (*primus*), auro regem (*secundus*) thure Deum (*tertius*) mirra mortalem. »

Le roi dit (d'après le conseil qu'il a reçu) : *Allez; informez-vous avec diligence de l'enfant, et lorsque vous serez de retour, faites-le moi connaître, afin que moi-même j'aille l'adorer* (1).

Les mages, apercevant l'étoile, chantent : *Voici l'étoile que nous avons vue dans l'Orient, de nouveau elle va nous guider.*

Les mages aux bergers : *Pasteurs, dites-nous qui donc vous avez vu.*

Les bergers : *Nous avons vu un enfant enveloppé de langes.*

L'ange : *Qui sont ceux-ci qu'une étoile conduit et qui parlent une langue inconnue?*

---

(1) *Rex ad milites :*

« Vos mei sinistri, accite disertos pagina scribas prophetica. »

Miles ad scribas :

« O Vos legis periti, ad regem vocati,
Cum prophetarum libris properando venite.

Rex ad scribas :

« O Vos scribe,
Interrogati dicite
Si quid de hoc puero
Scriptum habetis in libro. »

Respondeant scribe :

« Vidimus, domine, in prophetarum libris
Nasci Christum in Bethleem civitate,
David propheta sic vaticinante :
ANTIPHONA BETHLEEM.

Rex ad scribas :

« ..... finem spectat prudentia rerum?
Vadite cum vestris......... estis!
Et projiciat librum.

Rex ad proceres :

« Concilium nobis, proceres, date? laudis honoris...

Armiger ad regem :

« Audi que facias, rex, audi pauca sed apta!
Mox des dona Magis, ne mitte morari,
Ut noviter nato quem querunt rege reperto,
Rex, per te redeant ut et ipse scias quod adores.

Rex ad armigerum :

« Abduc externos citius, vasalle, tyrannos.

Armiger ad magos :

« Regia vos mandata vocant, non segniter ite.

Rex consilio habito dicat :

« Ite et de puero diligenter investigate
Et invento redeuntes mihi renunciate
Ut ego veniens adorem eum. »

Les mages : *Nous sommes, ainsi que vous voyez, des rois de Tharse, d'Arabie et de Saba, apportant des présents au Christ né, au Seigneur roi, et nous venons l'adorer, conduits par une étoile.*

Les femmes gardiennes : *Voici l'enfant que vous cherchez : hâtez-vous de l'adorer, car il est la rédemption du monde.*

Les mages entrant (dans le sanctuaire) : *Salut, prince des siècles !*

Le premier : *Recevez de l'or, ô roi !* — Le second : *Prenez cet encens, vous qui êtes le vrai Dieu !* — Le troisième : *Acceptez cette myrrhe, signe de sépulture !*

L'ange aux mages prosternés : *Tout ce que les prophètes ont prédit est accompli. Allez; retournez par un autre chemin, afin que vous ne trahissiez pas un si grand roi, et ne soyez punis.*

Les mages, se relevant, chantent l'antienne *O Regem celi* (sic) (1).

La scène est supposée se retrouver à Jérusalem.

Le messager au roi : *Vivez dans l'éternité, seigneur ! Les mages sont retournés par un autre chemin.*

Le roi s'élançant (avec fureur) : *Étouffons mon désastre dans des ruines.*

Un guerrier : *Le moyen, seigneur, de satisfaire ta colère est d'ordonner le meurtre des enfants par l'épée; sans doute entre ceux qui seront égorgés se trouvera celui-là.*

---

(1) *Magi aspicientes stellam canant :*

« Ecce stella in Oriente prævisa
Iterum præcedit nos lucida. »

Magi ad pastores : « Pastores, dicite quidnam vidistis? » — *Pastores :* « Infantem vidimus pannis involutum. » — *Angelus...* « Qui sunt hi, qui stella duce nos adeuntes inaudita ferunt? » — *Magi respondeant :* « Nos sumus, quos cernitis, reges Tharsis et Arabum et Sabæ, dona ferentes Christo nato, regi domino, quem stella duce adorare venimus. »

Obstetrices :

« Ecce puer adest quem queritis.
Jam properate et orate, quia ipse est redemptio mundi. »

Intrantes magi :

« Salve princeps seculorum.

(*Primus*) Suscipe rex aurum, (*secundus*) tolle thus, tu vere Deus, (*tertius*) mirram signum sepulture. »

Angelus ad prostratos magos !

« Impleta sunt omnia quæ prophetice dicta sunt. Ite, viam remeantes aliam, ne delatores tanti regis puniendi sitis. »

Magi redeuntes antiphonam canant « O regem cœli. »

Le roi, tournant son épée vers le guerrier, la lui donne, en disant : *Éminent guerrier, fais périr les enfants par le glaive* (1).

Les dernières phrases ont tant de lacunes dans les manuscrits, que le sens n'en peut être saisi. Les derniers mots sont : *expleto officio*, l'office terminé (2).

Nonobstant les difficultés opposées par la scène placée dans une église et par le peu de temps donné à l'action, on ne peut méconnaître dans cette œuvre liturgique une véritable conception de drame. Si l'on mettait en doute qu'elle ait été employée dans la fête de l'Épiphanie, de la même manière que l'adoration des bergers dans l'office de la nuit de Noël, nous opposerions à ce doute le manuscrit de la bibliothèque d'Orléans (3), du treizième siècle, qui provient de la cathédrale de cette ville et contient le même mystère, ainsi que celui de la cathédrale de Rouen qui renferme le même ouvrage, sous le titre *Officium trium regum*, dont Edmond Martene a donné la notice (4).

Il n'est pas moins certain que ce drame était chanté, le manuscrit de Munich, qui le contient, ayant le chant noté en neumes de la plus ancienne époque, sans lignes d'aucune espèce et sans clefs. Nous sommes redevable à M. Jules-Joseph Maier (5) du *fac-simile* d'une ligne de cette notation que nous donnons ici. Ce chant est

---

(1) *Internuncius :* In æternum vive, domine ! Magi viam redierunt aliam.

Rex prosiliens : « Incendium meum ruina extinguam !

Armiger : « Discerne, domine, vendicare iram tuam et stricto mucrone querere jube pueros; forte inter occisos occidetur et puer. »

Rex gladium versans armigero reddit dicens : « Armiger eximie, pueros fac ense perire ! »

(2) *Hoc versus cantent pueri in processione regum :* « Eia dicamus regi................ ....dies annua (?) laudes.

Hoc dedit quod meus sperare..........
........gaudia mille.................
Hoc regnum regi..... quoque reddidit orbi.
...........festa choreas.......
.................tenere
.................moriens.

Expleto officio.

(3) *Early mysteries, and other latin poems of the* 12 *et* 13 *centuries, edited... by Thom. Wright.* London, 1838, 8° p, 23-28.

(4) *De antiquis Ecclesiæ ritibus libri III, Antuerpiæ,* 1764. Tome III, p. 13.

(5) Savant conservateur de la partie musicale de la bibliothèque royale de Munich.

celui du guerrier qui répond à la demande d'un conseil faite par Hérode.

ds qui faciat rex audi pauca sed apta · Tol dest dona magis [illegible]

M. Félix Clément a publié (1), d'après un évangéliaire du dixième siècle écrit par un diacre du monastère de Bilsen, dans le Limbourg, une autre version informe du même drame : l'ordre des scènes y est bouleversé ainsi que celui du dialogue. Au reste, on verra dans la suite qu'il y a eu d'autres versions de ce drame.

La tradition de l'office de l'Épiphanie, publiée aussi par M. Clément (2), d'après le même manuscrit qui lui a fourni celui de l'adoration des bergers pour la fête de Noël, est beaucoup moins développée que le drame du manuscrit de Munich, plus simple, plus facile pour l'exécution et plus convenable pour l'Église. En voici l'exposé :

Après Tierce, dit le manuscrit (les mages représentés par) trois clercs élevés en grade, revêtus de chappes et la tête ornée de couronnes, venaient par des côtés différents, accompagnés de leurs serviteurs habillés de tuniques et de manteaux, se réunir devant l'autel. Le premier (mage), se tenant d'abord derrière l'autel, comme s'il arrivait de l'Orient, montrait de son bâton une étoile et chantait : *L'étoile brille d'un grand éclat* (3). Le second, arrivant par le côté droit, répondait : *Elle annonce que le roi des rois est né* (4), le troisième, venant par la gauche, chantait à son tour : *Cet événement avait été prédit par les prophètes* (5). Réunis par le même sentiment, les mages s'embrassaient et chantaient ensemble : *allons donc et cherchons ce Dieu et offrons-lui pour présents de l'or, de l'encens et de la myrrhe* (6).

---

(1) *Histoire générale de la musique religieuse*, p. 115.

(2) *Idem*, p. 105.

(3) *In die Epiphaniæ, Tertia cantata, tres clerici majori sede cappis et coronis ornati, ex tribus partibus cum suis famulis tunicis et amictibus indutis, ante altare conveniant; primus stans retro altare, quasi ab Oriente veniens, stellam baculo ostendat et dicat simplici voce :* Stella fulgore nimio rutilat.

(4) *Secundus a parte dextera veniens :* Quæ regum Regem natum demonstrat.

(5) *Ternus a sinistra parte veniens, dicat :* Quem venturum olim prophetie signaverant.

(6) *Tunc regressi, ante altare aggregati, osculentur simul dicentes versum :*

Eamus ergo et inquiramus Eum offerentes
Ei munera aurum, thus et myrram.

La seconde partie de l'action représentait par une procession le voyage des mages à Jérusalem : pendant la marche, le chœur suppléait à la succession des événements par son chant, disant l'arrivée des mages à Jérusalem, au palais d'Hérode, et la question qu'ils adressaient à ce roi : *Où est celui qui est né roi des Juifs? car nous avons vu son étoile en Orient et nous sommes venus pour l'adorer* (1). La procession amenait les mages à l'entrée de la nef; là commençait leur voyage à Bethléem; ils revoyaient l'étoile qui leur avait servi de guide, se la montraient avec leurs bâtons de voyage, et se dirigeaient en chantant vers l'autel (2). Arrivés en face de l'autel, qui figurait Bethléem, ils y trouvaient deux personnages de haut rang vêtus de dalmatiques et qui, placés aux deux côtés de l'autel, se demandaient à voix basse *quels étaient ces hommes qui, conduits par une étoile, parlaient une langue étrangère* (3). A cette question, les mages répondaient : *nous sommes, comme vous le voyez, des rois de Tharse* (4), *d'Arabie et de Saba. Nous apportons des présents au Christ roi, au Seigneur nouvellement né, et nous venons l'adorer, conduits par une étoile* (5). Alors les deux personnages couverts de dalmatiques ouvraient le lieu sacré et chantaient : *Voici l'enfant que vous cherchez : hâtez-vous de l'adorer, car il est le Rédempteur du monde.* Après ce chant, les rois ou mages saluant Jésus, disaient ensemble : *Salut, prince des siècles!* puis le premier disait : *Recevez de l'or, O Roi!* le second ajoutait : *Prenez cet encens, vous qui êtes le vrai Dieu;* puis le troisième disait : *Recevez cette myrrhe, signe de votre sépulture* (6). A peine ces dernières paroles étaient-elles prononcées, qu'un enfant, revêtu de l'aube et tenant la place de l'ange, chantait ces paroles :

---

(1) Ubi est qui natus est, cujus stellam vidimus et venimus adorare Dominum.

(2) Ad introitum navis ecclesie Magi Ostendentes stellam cum baculis incipiant antiphonam et cantantes pergant ad altare.

(3) *Hoc finito, duo de majori sede, dalmaticis induti, in utraque parte altaris stantes, submissa voce inter se dicant :* « Qui sunt ii qui, stella duce, nos adeuntes inaudita ferunt? »

(4) Tarse était une ville de l'Asie Mineure qui n'eut jamais de roi : c'est le lieu de naissance de saint Paul.

(5) « Nos sumus quos cernitis reges Tharsis et Arabum et Saba, dona ferentes Christo, Regi nato, Domino, quem, stella deducente, adorare venimus. »

(6) *Tunc duo dalmatici aperientes cortinam dicant :* « Ecce puer adest quem queritis; jam properate adorare quia ipse est redemptio mundi. »
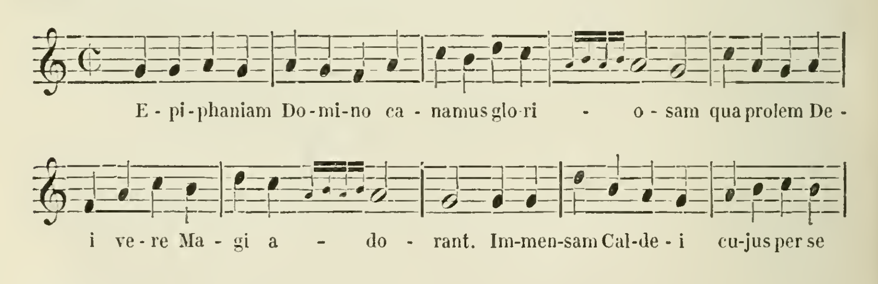
Tunc procidentes simul reges ita salutent puerum et dicant : « Salve, Princeps sæculorum; « Suscipe, rex, aurum. » *Secundus offerens ita dicens :* « Tolle thus, tu vere Deus. » *Postea tertius offerat ita dicens :* « Myrrham signum sepulturae. »

Tout ce que les prophètes ont annoncé est accompli; allez et retournez par une autre voie, afin que vous ne soyez punis en trahissant un si grand roi (1). Immédiatement après commençait la messe, et les personnes qui avaient représenté les rois ou mages dirigeaient le chœur et chantaient le *Kyrie, l'Alleluia,* le *Sanctus* et l'*Agnus* (2).

Il y eut, dans certaines villes, des variétés d'usages pour cette représentation qui n'était pas identiquement la même à Orléans, Rouen, Limoges et Dijon, quoique l'ensemble de la fête offrît le développement du même sujet. Il y eut aussi des différences considérables dans le chant du drame, suivant les lieux : c'est ainsi que l'on chantait à Limoges, pendant la procession, une séquence qui n'est pas dans les rituels d'autres diocèses et dont voici le commencement :

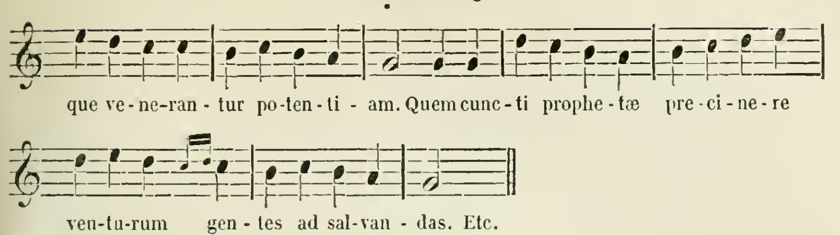
O quam dignis celebranda
In qua Christi genitura
Pax terrenis nunciatur ;
Novi partus signum fulget
Currunt reges Orientis,
Currunt reges et adorant.
Tres adorant reges unum
etc.

Notre graduel du treizième siècle nous fournit, pour cette représentation, un autre chant inscrit sous le nom de *prose*, bien qu'il ne soit pas mesuré par les nombres de syllabes. Nous croyons qu'il ne sera pas sans intérêt de connaître le caractère de sa mélodie et nous en donnons le commencement :

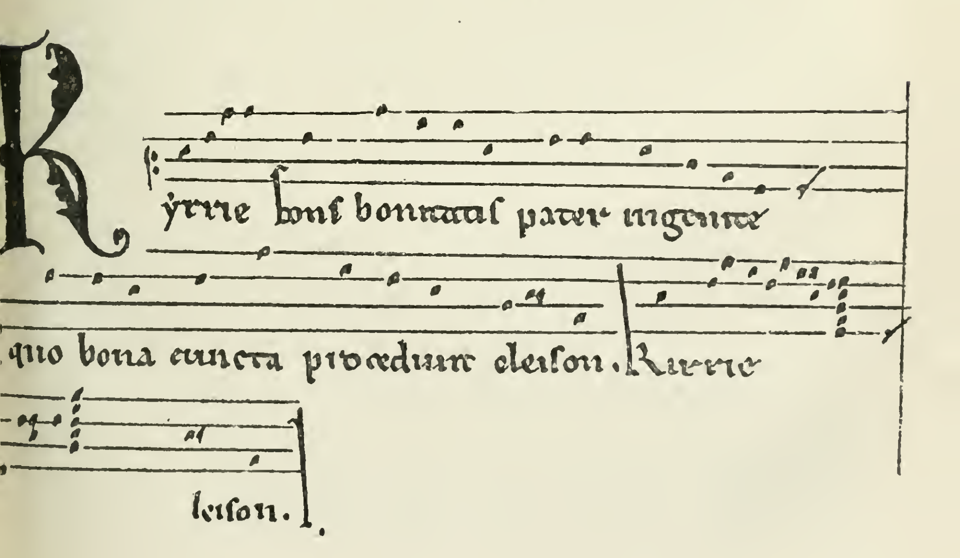


(1) *Tunc orantibus Magis et quasi somno sopitis, quidam puer, albis indutus quasi angelus ante altare, illis dicat :* « Impleta sunt omnia quæ prophetice dicta sunt ; ite obviam remeantes aliam, ne delatores tanti regis puniendi eritis. »
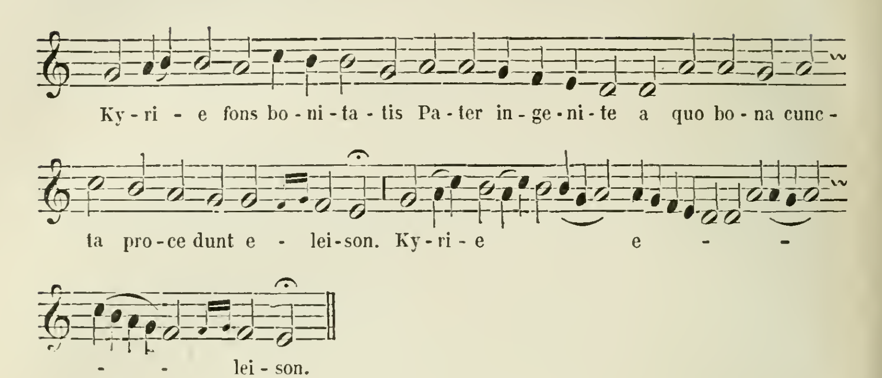
(2) *Sequitur Missa ad quam tres reges regant chorum et cantant festive :* « Kyrie fons bonitatis, et Alleluia, et Agnus et Sanctus. »
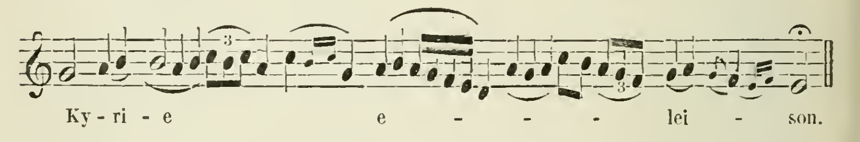


Il n'y avait pas moins de variété dans la nature du chant de ces drames liturgiques, entre les diverses églises : les écrivains ecclésiastiques de France vantent sa solennelle simplicité : il y a lieu de croire, en effet, que l'inhabileté des chantres français, à l'époque où Charlemagne voulut substituer le chant de Rome à celui des églises gallicanes, fit simplifier, au moins dans quelques églises, les traits vocalisés qu'ils ne pouvaient exécuter avec légèreté. Peut-être aussi un sentiment religieux, plus austère que celui des Romains, ne fut-il pas étranger à l'œuvre de cette simplification. Le manuscrit qui a servi de guide à M. Clément pour le drame de l'Épiphanie, renferme, pour la messe qui le suit, un *Kyrie* longuement farci en latin : notre précieux graduel du dixième siècle contient ce même *Kyrie*, avec trois autres qui sont également farcis : or, ce chant, ainsi que beaucoup d'autres du même manuscrit, est simple et presque syllabique sur la partie fare, ainsi qu'on le voit par ce *fac-simile* du commencement :
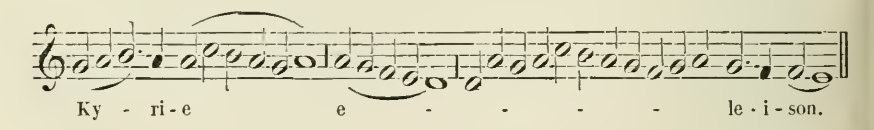


En voici la transcription en notes modernes :



Notre graduel du treizième siècle nous donne un *Kyrie* avec les paroles ordinaires sur le même chant rempli de passages de vocalisation rapide, suivant l'ancienne tradition romaine ; on en peut juger par ce fragment :



Le répons graduel, l'*Alleluia*, l'Offertoire et la Communion de la fête de l'Épiphanie sont du même genre ; c'est, enfin, le chant de l'Antiphonaire de Metz qui parut absurde aux chantres cisterciens du douzième siècle, quoiqu'il fût exactement conforme aux anciens livres de Rome : c'est ce même chant qu'ils ont *gallicanisé* et dont on a fait plus tard le Kyrie des fêtes de seconde classe sous cette lourde forme :



A l'époque même où les drames religieux excitaient la dévotion populaire, et longtemps après, d'autres spectacles indécents, ridicules, grossiers, impies, étaient donnés aux peuples par des prêtres et des clercs dans certaines églises. De nos jours il s'est trouvé des écrivains, qui, par respect pour le clergé, ont essayé de faire

considérer comme calomnieuses les traditions répandues à ce sujet; cependant il existe des autorités irrécusables que nous invoquerons et qui rendent incontestables les faits dont il s'agit. Quand on parle de la folie humaine et des excès où elle tombe parfois, il n'y a lieu ni de s'étonner ni de douter. Au surplus le clergé, en général, n'est pas responsable des écarts de quelques-uns de ses membres de la classe inférieure dans le moyen âge : lui-même les a sévèrement condamnés (1).

Les saturnales romaines étaient encore d'un usage général dans tout l'empire à l'aurore du christianisme : on sait que ces fêtes consistaient en certains désordres dans lesquels les esclaves prenaient la place des maîtres et se faisaient servir par eux, les raillaient sur leur gaucherie dans le service et passaient le temps à manger, boire jusqu'à l'ivresse et chanter. Il paraît que les premiers chrétiens ne considérèrent pas cet usage comme répréhensible et qu'ils le conser-

---

(1) M. Félix Clément termine la dernière partie de son travail sur le *drame liturgique* par ce paragraphe (*Annales archéologiques* de Didron, t. XVI, p. 38) :

« Il serait bien téméraire de supposer que les saints prélats, qui ont gouverné l'église avec tant de sagesse pendant le moyen âge, aient prêté leur concours à l'introduction de bouffonneries et d'absurdités telles que les ennemis de la religion n'en auraient pu imaginer de plus inconvenantes et de plus burlesques. *Que ces institutions aient laissé s'altérer l'esprit de leur fondation; que la licence s'y soit introduite ; qu'elles soient devenues des fêtes purement laïques et profanes,* auxquelles l'esprit religieux ne présidait plus; que l'Église se soit vue contrainte de les abolir dans l'intérieur des temples, de protester contre les abus dont elles étaient devenues le prétexte, de demander aux autorités civiles leur proscription sur les places publiques, de formuler même des menaces d'excommunication, tout cela est non-seulement possible, mais conforme à la marche ordinaire des choses de ce bas monde. *Mais tout cela prouve qu'à une époque antérieure ces solennités n'offraient rien qui fût répréhensible, et qu'elles étaient pour les fidèles une source de plaisirs honnêtes et licites.*

« Ne confondons pas le moyen âge avec la renaissance. Nous sommes entre Philippe-Auguste et saint Louis, et non pas entre Charles VIII et François Ier. »

De quoi veut donc parler M. Clément? Quelles sont ces institutions qui ne furent d'abord pour les fidèles qu'une source de plaisirs honnêtes et licites? Il aurait fallu le dire : on aurait pu voir par là comment ces innocents plaisirs étaient devenus les scandales dont nous allons parler. Nous regrettons que ce savant, aussi estimable par son caractère que par ses lumières, ne soit pas dans la réalité historique lorsqu'il dit que l'esprit de ces institutions a été altéré quand elles sont devenues des fêtes laïques; car c'est au contraire lorsque les abominations qui se faisaient dans les églises ont cessé, que les fêtes des SS. Innocents, du premier jour de l'année et des Rois sont devenues d'honnêtes fêtes de familles et d'amis. — M. Clément ne veut pas que l'on confonde le moyen âge avec la renaissance, d'où l'on pourrait croire que les désordres de la *Fête des fous* n'ont existé que depuis cette dernière époque. Cependant des conciles les ont condamnés depuis celui de Tolède, en 658, jusqu'au concile général de Bâle, tenu en 1431 : ils existaient donc depuis plus de 800 ans, un siècle avant la renaissance. On ne gagne rien à dissimuler la vérité de l'histoire.

vèrent. Par imitation, les jeunes clercs, diacres et sous-diacres l'introduisirent dans l'église, d'abord aux calendes de janvier et, plus tard, depuis le lendemain de Noël jusqu'à l'Épiphanie. Déjà cet abus existait au quatrième siècle, puisque saint Augustin veut que ceux qui se rendent coupables de cette impiété soient châtiés (1). Le concile de Tolède, tenu en 633, ordonna des prières, des jeûnes et des processions en expiation du scandale qui en résultait pour les fidèles. D'autres conciles de Rome (745), de Tours (858), d'Auxerre (953), les lettres des papes saint Grégoire (2) et Zacharie, les mandements des évêques de plusieurs diocèses, et une lettre de la faculté de la Sorbonne de Paris aux évêques et chapitres de France, datée du 12 mars 1444, ont condamné comme abominable cet usage, qui néanmoins persistait sous le nom de *Fête des fous*. La lettre de la faculté de Sorbonne fournit à cet égard des renseignements qu'on serait tenté de croire exagérés, s'ils n'émanaient d'une autorité si respectable.

Suivant ce document, on élisait dans les églises cathédrales un évêque ou un archevêque des fous; leur élection était confirmée par des cérémonies qui leur servaient de sacre; puis ils officiaient pontificalement et donnaient la bénédiction au peuple devant lequel ils portaient la mitre, la crosse et même la croix archiépiscopale. Dans les églises qui relevaient directement du saint-siége, on élisait un pape des fous, *papam fatuorum*, à qui l'on donnait aussi les ornements de la papauté : le clergé qui accompagnait ces dignitaires burlesques était d'espèce analogue. Parmi les prêtres et les clercs de cette fête, les uns étaient masqués et avaient des figures monstrueuses, les autres avaient le visage barbouillé; quelques-uns étaient en habits de femmes. Ils dansaient dans le chœur en chantant des chansons obscènes. Les diacres et sous-diacres mangeaient des boudins et des saucisses sur un coin de l'autel, aux yeux des célébrants. Pendant le service divin, ils jouaient aux dés et aux cartes; ils mettaient des morceaux de vieux cuir dans l'encensoir et faisaient mille

---

(1) *Serm.* 215, *de tempore.*

(2) « Interdum ludi fiunt in ecclesiis theatrales, et non solum ad ludibriorum spectacula « introducuntur in eis monstra larvarum, verum etiam in aliquibus festivitatibus diaconi, « presbyteri, ac subdiaconi insaniæ suæ ludibria exercere praesumunt; *Decretal. Gregorii lib. III, tit. I. De vita et honestate clericorum*, c. 12.

folies. Après la messe, ils couraient, sautaient, dansaient dans l'église et se livraient aux plus grossiers désordres. Ensuite ils se faisaient traîner par la ville dans des tombereaux, s'arrêtaient dans les carrefours et dans les places où ils se donnaient en spectacle au peuple, faisant des mouvements et des gestes lascifs et prononçant des paroles impudiques. Les plus libertins des villes se mêlaient parmi le clergé pour représenter des fous en habits de prêtres, de moines et de religieuses (1).

Il existe à la bibliothèque nationale de Paris, sous le numéro 1351, un manuscrit qui a pour titre : *Officium stultorum ad usum metropoleos ac primatialis ecclesiæ Senonensis*. Cet office, dit *des fous*, est entièrement noté : c'est une copie, faite vers la fin du dix-septième siècle, d'après un manuscrit du treizième, lequel se trouve dans la bibliothèque de la ville de Sens. Il contient un office composé par l'archevêque de cette ville, Pierre de Corbeil, pour la fête de la Circoncision, qui se célèbre le premier janvier; or, la fête des fous avait précisément lieu le même jour dans beaucoup d'églises : cette coïncidence a causé l'erreur de l'auteur de la copie qui est à la bibliothèque de Paris et lui a fait donner à l'œuvre de Pierre de Corbeil le titre d'*Officium stultorum*. On ne connaît pas, jusqu'au moment où ceci est écrit, le chant dont on faisait usage pour la fête des fous, si toutefois il y en avait un : il n'existe pas d'office pour le jour de la Circoncision dans les manuscrits anciens : notre missel de saint Hubert, qui est du onzième siècle et nos graduels des dixième, treizième et quinzième n'ont rien pour ce jour qui ne s'y trouve pas même indiqué. Les graduels modernes renvoient à la messe du jour de Noël pour cette fête : l'*Alleluia* seul est particulier. Cette absence de chant, dans les anciens livres, pour la fête de la Circoncision prouve que l'office composé par Pierre de Corbeil, mort en 1222, n'a jamais

(1)..... divini officii tempore larvatos, monstruosos vultibus aut in vestibus mulierum, aut lenonum, vel histrionum, choreas ducere in choro; cantilenas inhonestas cantare, offas pingues supra cornu altaris juxta calebrantem missam comedere; ludum taxillorum ibidem exarare; thurificare de fumo fœtido ex corio veterum sotularium, et per totam ecclesiam currere, saltare turpidinem suam non erubescere; ac deinde per villam et theatra in curribus et vehiculis sordidis duci ad infamia spectacula, per risu astantium et concurrentium turpes gesticulationes sui corporis faciendo, et verba impudicissima ac scurrilia proferendo; et sic de multis aliis abominationibus, quarum pudet reminisci, et recitare horret animus : quæ tamen ut fideli relatione accepimus, hoc in anno in multis locis factæ sunt. — *Epist. facult. theol. Paris, anno* 1444, 12 *martii.* Vid. Petri Blesensis Opera omnia Parisiis 1667, p. 783.

été adopté par l'Église. Peut-être peut-on en conclure aussi que l'autorité ecclésiastique n'a pas voulu, dans les anciens temps, fêter un jour rempli par les profanations qui souillaient la plupart des églises le premier janvier.

La persistance de ces désordres pendant tant de siècles, en dépit des censures des conciles et de quelques prélats, donne beaucoup de poids à cette conjecture. Rien, en effet, ne peut causer plus d'étonnement que de voir se perpétuer, pendant neuf ou dix siècles et même davantage, les révoltantes folies que nous avons décrites d'après le témoignage respectable d'une faculté de théologie contemporaine de ces faits. On se demande en vain quelle était la puissance souveraine qui maintenait un tel abus, non-seulement condamné par les conciles dont nous avons parlé, ainsi que par les décisions de plusieurs papes, mais qui résistait également aux mandements des évêques dans leurs propres diocèses et les rendait de nul effet. C'est ainsi que deux ordonnances d'Eudes de Sully, évêque de Paris, l'une de 1198, l'autre de l'année suivante, ayant supprimé la fête des fous dans cette ville, et ayant été renouvelées en 1208 par le successeur de cet évêque et corroborées par l'ordonnance du cardinal légat qui frappait d'excommunication quiconque prendrait part à cette fête, elle se conserva néanmoins pendant près de cinq cents ans encore. Un ancien historien français nous apprend que le premier de ces mandements ordonnait aux chanoines et aux clercs de se tenir au chœur, dans leurs stalles, avec gravité et modestie, le jour de la Circoncision : il y était dit que l'orgue accompagnerait le chant pendant l'office divin, circonstance remarquable à cette époque. Le mandement de 1199 eut pour objet la suppression des extravagances faites à la fête de saint Étienne par les sous-diacres. Pour mettre un terme aux scandales de ces deux jours, l'évêque assignait une rétribution extraordinaire aux chanoines et aux clercs qui assisteraient et chanteraient aux matines et à la messe, sous la condition d'en être privés si les désordres recommençaient (1). Le fait le plus singulier à ce sujet est révélé par le vingt et unième concile de Paris, tenu en 1212, sous la présidence du cardinal légat Robert de Courçon, pour la réforme du clergé séculier et régulier : on voit

(1) *Histoire de la ville de Paris*, par D. Michel Félibien, revue et publiée par D. Lobineau (Paris, 1725, 5 vol. in-fol.), t. I, p. 224.

qu'il y fut fait défense aux archevêques et évêques de faire la fête des fous où l'on porte des bâtons : *a festis follorum ubi baculus accipitur omnino abstineatur* (1). Après cette défense faite aux archevêques et évêques, le concile l'étend plus expressément encore aux moines et aux religieuses : *idem fortius monachis et monialibus prohibimus*. On pourrait croire qu'après des défenses si souvent renouvelées, ces fêtes scandaleuses et ridicules vont enfin disparaître; cependant on les voit condamnées, deux siècles plus tard, au synode de Langres, en 1404; plus tard encore au concile général de Bâle, en 1435, au concile provincial de Rouen, en 1445, au concile provincial de Reims, en 1456, au concile provincial de Sens, en 1528, aux statuts synodaux d'Orléans, en 1525 et 1587, au concile provincial de Narbonne, en 1551, au concile provincial de Cambrai, en 1565, enfin, aux statuts synodaux de Lyon, en 1566 et 1577. Il y a lieu de croire que la disparition totale de ces désordres eut pour cause principale la haine qui anima, en France, les catholiques contre les huguenots, et la nécessité d'avoir plus de retenue, en présence de la rigidité de mœurs de ces protestants.

Les conciles et les mandements des évêques ne mentionnent pas d'autres chants de la fête des fous que les chansons vulgaires et obscènes qui s'y faisaient entendre; il est à supposer en effet qu'on n'y chantait pas autre chose au lutrin, ce qui complétait cette farce monstrueuse. On y jouait aussi des instruments pour la danse des sous-diacres, puisque le concile de Sens, de 1528, défend aux bouffons d'entrer dans les églises pour y jouer du tambour, de la harpe ou de quelque autre instrument servant à la danse, notamment à la fête des fous. Le concile provincial de la même ville, tenu en 1485, interdit ces danses aux ecclésiastiques dans les églises (2). Dans la cathédrale d'Auxerre, une danse très-ancienne des chanoines, appelée *pilota*, se faisait au son des instruments; elle fut supprimée par arrêt du parlement (3). Dans son *Rationale divinorum officiorum*, Durand, évêque de Mende, mort en 1296, rapporte que le jour de Noël, après vêpres, les diacres dansaient dans l'église en chantant une antienne en l'honneur de saint Étienne; que les prêtres en faisaient

(1) *Conc. edit. Labb.*, t. XI, p. I, p. 79.
(2) *Cap.* 3, *art.* 1.
(3) *Mercure de France*, mai 1726, p. 911.

autant le jour de saint Étienne en l'honneur de saint Jean l'Évangéliste, les enfants de chœur ou petits clercs le jour de saint Jean l'Évangéliste en l'honneur des Innocents, et les sous-diacres le jour de la Circoncision; enfin, que ce jour-là était appelé la *Fête des fous* ou *des sous-diacres* (1).

Suivant les actes du concile de Worcester, tenu en 1240, il n'y eut pas en Angleterre moins d'indécence qu'en France dans les fêtes du bas clergé; on y lit : *Quod etiam idem statuit de choreis et cantilenis, sæcularibus ludis, et aliis turpibus et fatuis declinandis, in vigiliis, quæ fiunt..... voluerint abstinere* (2). En Allemagne, on n'aperçoit de fêtes du même genre que dans la Souabe et dans la Franconie; on n'y voit même des désordres dans l'Église que par les enfants de chœur à l'occasion de la fête des Innocents (3).

Une autre fête ecclésiastique et populaire, appelée la *Fête de l'âne*, fut en usage dans plusieurs églises de France, notamment à Beauvais, Laon et Noyon. Quoique moins révoltante que la *Fête des fous*, au point de vue moral et religieux, et même, bien que son but primitif fût simplement la représentation de l'épisode touchant de la fuite en Égypte, les formes données à l'office n'en étaient pas moins révoltantes et ridicules. Du Cange est le premier savant qui ait parlé de cette fête (4), d'après un rituel de Beauvais, manuscrit du douzième siècle qu'il avait sous les yeux. Voici ce qu'il en dit : « Cette fête, des « plus ridicules, était célébrée à Beauvais, le 14 janvier. On choi« sissait une fille jeune et belle, pour représenter la vierge Marie, « et l'on mettait entre ses bras une poupée figurant l'enfant Jésus, « puis on l'asseyait sur un âne élégamment paré. Son cortége était « composé des chantres du chœur et du peuple : il se rendait, en « procession, de la cathédrale à l'église Saint-Étienne, où la jeune « fille était introduite, sur son âne, dans le chœur et placée près « de l'autel, du côté de l'Évangile; ensuite commençait la messe so« lennelle ». Or, voici ce qui ne serait pas croyable, si le caractère d'un homme si grave, si respectable et si savant que du Cange n'en était la garantie : l'*Introït*, le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, etc., étaient

---

(1) Lib. VII, c. 41.

(2) *Conc. edit. Labb.*, t. XI, part. I, p. 589.

(3) Schmeller, *Bayer. Wörterb.* I, 306, 580. II, 310. — E. Maier, *Sagen aus Schwaben*, p. 467. — K. Weinhold, *Weihnacht-spiele und Lieder*, p. 50, 51.

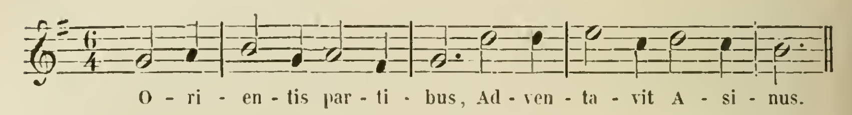
(4) *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, voce *Festum*.

tous terminés par une imitation du braiment de l'âne, *hin-han*. A la fin de la messe, le prêtre, au lieu de dire *Ite Missa est*, faisait entendre le même cri, et le peuple, au lieu de répondre *Deo gratias*, disait trois fois *hin-han*, *hin-han*, *hin-han* (1) ! Dans le même office, on chantait une prose dite *de l'âne*, que Pierre de Corbeil a reproduite plus tard dans l'office de la Circoncision, mais seulement dans sa première partie : la deuxième, qui est en langue vulgaire, nous a été conservée par Du Cange, d'après le manuscrit du douzième siècle dont il s'est servi. Nous ignorons si le chant de cette seconde partie, laquelle était un refrain, était le même que celui de la première, sauf une légère variante au commencement, Du Cange n'ayant donné aucun renseignement à ce sujet et le manuscrit qu'il avait sous les yeux n'ayant pas été retrouvé jusqu'à ce jour. L'existence d'un autre manuscrit, provenant aussi de Beauvais, a été signalée par Danjou, dans ses lettres sur son voyage de recherches en Italie. Ce manuscrit se trouvait alors à Padoue, chez un amateur nommé M. *Pacchierotti*. En 1856, M. Victor Didron, fondateur des *Annales archéologiques*, se trouvant à Padoue, obtint du possesseur du manuscrit l'autorisation de faire faire un calque de la *prose de l'âne* qui s'y trouve et dont le chant, à trois voix, fut publié en *fac-simile* dans le seizième volume de ce recueil scientifique. La mélodie de ce manuscrit offre une version modifiée de celle du manuscrit de Sens et de la copie qui se trouve à la bibliothèque de Paris, sous le n° 1351, où la fin de la dernière strophe, en français, contient une *coda* comme dans le texte publié par Du Cange. Il y a donc lieu de considérer la version du manuscrit de Padoue comme étant celle de la Fête de l'Ane qui, dès le douzième siècle, se célébrait à Beauvais, à Laon, à Noyon et probablement dans d'autres villes; mais ce manuscrit étant du treizième siècle et n'ayant pas le refrain français du rituel du douzième, il se peut que, dans l'intervalle d'un siècle à l'autre, l'usage de ce refrain ait été supprimé. Nous donnons ici la prose telle que l'a transcrite Du Cange, avec la mélodie du manuscrit de Padoue. Ce chant est évidemment du huitième

---

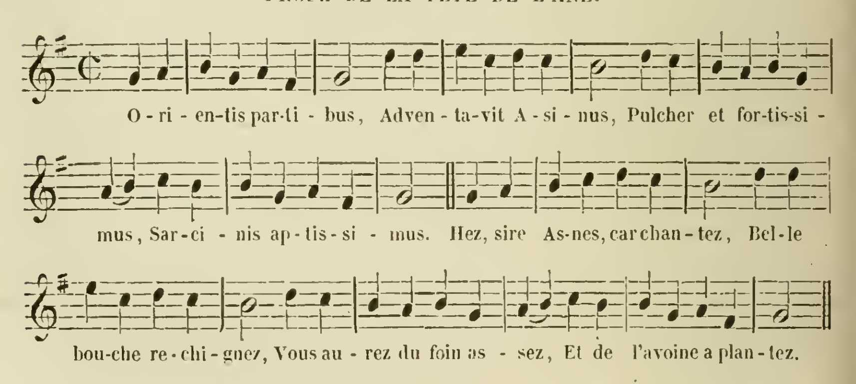
(1) « . . . . Incipiebat Missa solemnis cujus *Introitus*, *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, etc., hac modu-« latione *hinham* concludebantur; sed quod magis stupendum, Rubricæ Mss. hujusce festi ha-« bent : *in fine Missæ sacerdos versus ad populum*, *vice* Ite, missa est, *ter hinhannabat ;* « *populus vero*, *vice* Deo gratias, *ter respondebat : hinham, hinham, hinham.* »

ton transposé. Quant au rhythme, deux systèmes d'interprétation sont admissibles, à savoir : ou le rhythme égal en usage pour beaucoup de séquences, ou le rhythme prosodique qui fut conservé dans certaines provinces pour le chant gallican. Suivant ce dernier système, nous aurions dû noter de cette manière :



Toutefois il nous a paru vraisemblable que, le douzième siècle étant celui où les hymnes et les séquences furent admises dans la liturgie, ce fut d'abord sans distinction de longues et de brèves; c'est pourquoi nous avons noté en valeurs égales, sauf les repos marqués par les barres dans le manuscrit de Sens, comme cela se pratique dans le chant de l'église.

PROSE DE LA FÊTE DE L'ANE.



2.

Lentus erat pedibus,
Nisi foret baculus,
Et eum in clunibus,
Pungeret aculeus,
Hez, sire Asnes, etc.

3.

Hic in collibus Sichem,
Iam nutritus sub Ruben,
Transiit per Jordanem,
Saliit in Bethlehem.
Hez, sire Asnes, etc.

4

Ecce magnis auribus
Subjugalis filius,
Asinus egregius
Asinorum Dominus.
Hez, sire Asnes, etc.

5.

Saltu vincit hinnulos,
Damas et capreolos,
Super dromedarios
Velox Madianeos.
Hez, sire Asnes, etc.

6.

Aurum de Arabia,
Thus et myrrham de Saba
Tulit in Ecclesia
Virtus asinaria.
Hez, sire Asnes, etc.
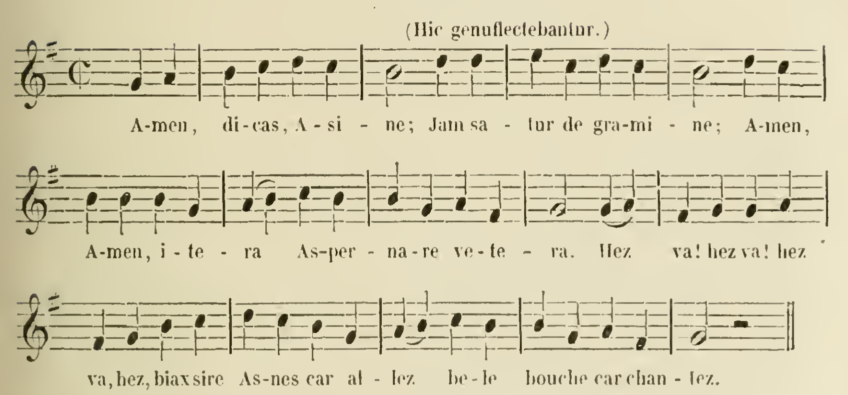
7.

Dum trahit vehicula
Multa cum sarcinula,
Illius mandibula
Dura terit pabula.
Hez, sire Asnes, etc.

8.

Cum aristis hordeum
Comedit et carduum;
Triticum a palea
Segregat in area.
Hez, sire Asnes, etc.

9.



On célébrait aussi, dans la cathédrale de Rouen, dès le douzième siècle, la procession dite *des ânes*, le jour de Noël; elle se faisait après que Tierce était chantée. Du Cange en a donné la description (1), d'après un ancien *ordinarium* manuscrit de cette église. Des ecclésiastiques, désignés par l'évêque, représentaient dans cette procession les prophètes qui avaient prédit la naissance du Messie. Balaam et Zacharie y paraissaient montés sur des ânes; c'est de là que la cérémonie avait reçu son nom. Elle devait être fort longue, d'après les détails qu'en donne Du Cange. Outre les prophètes et Zacharie, on y voyait sainte Élisabeth, saint Jean-Baptiste, le vieillard Siméon, et même la sibylle Érythrée et le poëte Virgile, à cause du passage de la quatrième Églogue où l'on a cru remarquer une pré-

(1) Ouvrage cité, *voce Festum.*

diction de la venue du Sauveur. La cérémonie commençait par une antienne chantée à la porte de l'église ; elle était terminée par ces deux vers :
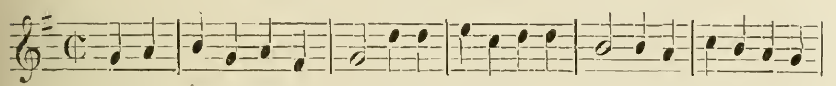
Sint hodie procul invidie, procul omnia mesta!
Leta volunt quicumque colunt asinaria festa.

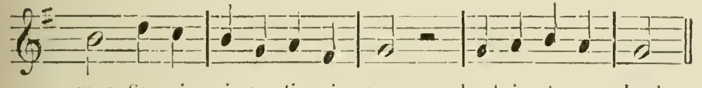
L'antienne dont il s'agit est devenue plus tard l'introduction à l'office de la Circoncision composé par Pierre de Corbeil ; elle est aussi destinée à être chantée à la porte de l'église. M. Félix Clément considère l'antienne comme une précaution oratoire employée pour prémunir les partisans de la Fête de l'Ane contre la crainte de se voir privés de leurs réjouissances accoutumées (1). Ce passage nous étonne à plus d'un titre : d'abord l'antienne n'est pas de Pierre de Corbeil, puisqu'elle est prise d'un *ordinarium* de la cathédrale de Rouen, lequel remonte à la fin du onzième siècle, suivant la préface du missel de ce diocèse imprimé à Rouen, en 1523. En second lieu, M. Clément y reconnaît que la Fête de l'Ane a précédé la composition de l'office de la Circoncision, et cependant on lit dans le même ouvrage, trente-huit pages plus loin : « Voici une copie du manuscrit « de Beauvais qui, d'après nos renseignements, ne renferme pas un « office, mais une sorte de *mystère postérieur d'un siècle au moins à* « *l'office de Sens, et n'ayant aucune autorité historique et encore bien* « *moins religieuse.* » Évidemment il y a là une contradiction ; mais c'est la moindre chose. Ce qui est plus sérieux, c'est l'inexactitude des renseignements fournis à M. Clément : ceux qui les lui ont donnés l'ont trompé. S'il avait connu le passage du *Glossaire* de Du Cange que nous avons rapporté, il y aurait vu, par les termes mêmes du manuscrit d'après lequel a été fait tout l'article, que la Fête de l'Ane était si bien un office, qu'on y célébrait une messe solennelle, et que Dulaure n'a fait que répéter, sur cette messe, le passage du manuscrit rapporté par Du Cange. Enfin, il aurait reconnu qu'au lieu d'être postérieur d'un siècle à l'office de Sens, il l'a précédé d'au moins cent ans, puisque Du Cange, qui travaillait à son *Glossaire* vers le milieu du dix-septième siècle, dit que le manuscrit qu'il avait sous les yeux remontait à 500 ans, c'est-à-dire au douzième siècle.

La fête de la Circoncision et la Fête de l'Ane n'avaient point ori-

(1) *Histoire générale de la musique religieuse*, p. 126.

ginairement de rapport et ne se célébraient pas le même jour : l'une appartenait au 1er janvier; l'autre, solennisant l'anniversaire de la fuite en Égypte, était fixée au 14 du même mois. Ce qui sembla leur donner le même objet dans la suite, c'est que, comme l'a fait voir le P. Théophile Raynaud (1), la prose de l'Ane fut introduite dans la fête des Fous, qui se faisait aussi le 1er janvier, et qu'on lui donnait souvent le nom de *prosa Fatuorum* (prose des Fous). Or Pierre de Corbeil, s'étant proposé de réformer la tradition insensée de cette fête, n'en conserva que ce qui était à la fois le moins opposé au sentiment religieux et le plus populaire. La prose de l'Ane, qu'il faisait chanter hors de l'église, fut du nombre des choses conservées par lui, mais il en ôta la partie qui était en langue vulgaire, à l'exception de l'exclamation : *Hez, sire âne, hez!* qu'il arrangea sur une formule particulière. Il y fit aussi une modification de la mélodie, et le chant prit la forme qu'on voit ici :





Pierre de Corbeil supprima aussi la seconde et la quatrième strophes de l'ancienne prose, pour l'ajuster à l'objet de son office. L'office composé par lui commence par une sorte de préambule suivi des premières Vêpres et Complies, des Matines, des Laudes et des Heures : les antiennes des psaumes et du *Magnificat*, les répons et les versets sont conformes au rit romain; les autres pièces, hymnes, séquences, *Conductus, Benedicamus, Oraison dominicale* et *Symbole* paraphrasés, sont de l'archevêque de Sens ou empruntés à d'autres offices. On y trouve des choses d'un bon sentiment, mais il y a excès de développements dans les paraphrases et plusieurs passages sont entachés d'inconvenance et de mauvais goût, comme le *Conductus ad ludarium* et le *Conductus ad poculum*. Il est hors de doute

(1) *Theophili Raynaldi, societatis Jesu theologi, Heteroclita spiritualia et anomalia pietatis* (Lugduni, 1665), sect. II, punct. 8, p. 209.

que cet office a été destiné à la fête de la Circoncision, les antiennes, répons et versets des Vêpres, Complies, Matines, Laudes et Heures, appartenant à ce jour; mais il n'a pas eu plus de succès pour les réformes qu'il devait opérer, que n'en eurent les condamnations des fêtes des Fous, des Innocents ou autres par les conciles; car ce qui fut dit aux assemblées tenues à Sens même en 1460, 1485 et 1528, prouve que les extravagances et les impiétés de ces fêtes étaient toujours en usage.

Le drame liturgique en langue latine qu'on a attribué, dans plusieurs écrits, au treizième siècle, et dont nous avons démontré l'existence et le caractère poétique dès le neuvième, disparaît au contraire à l'époque où l'on a cru le voir naître : ce fut alors que le drame en langue vulgaire lui succéda. Celui-ci prit également ses sujets dans le Nouveau-Testament et dans les légendes des saints. Dans le temps même où se produisaient les drames de ce genre, sous les noms de *miracles*, *mystères* et *moralités*, naissaient la comédie et la *farce*. Dans les Miracles et les Mystères, ainsi que dans la farce, la musique avait son emploi, mais elle n'y était plus permanente comme dans les drames liturgiques. Toutefois il faut faire une exception pour le Mystère : *les Vierges sages et les Vierges folles,* qu'on voit, avec d'autres pièces, dans un manuscrit provenant de l'abbaye Saint-Martial, lequel est à la Bibliothèque nationale de Paris, sous le n° 1139, ainsi que nous l'avons déjà dit. La partie du manuscrit où se trouve le Mystère dont il s'agit est du onzième siècle, suivant l'opinion de Fauriel (1), partagée par Raynouard (2) et M. Francisque Michel (3). Ce Mystère, dont une partie est en latin et l'autre en langue d'oc, est entièrement noté pour être chanté. Il est remarquable que, pas plus que l'abbé Lebeuf (4), ces critiques n'aient reconnu que le Mystère *les Vierges sages et les Vierges folles* se termine par les paroles du Christ :

> Alet, chaitivas! Alet, malaureas!
> A cet jors mais vos so panas livras,
> En afern ora seret menéas (5).

(1) Dans une lettre qu'il nous écrivit le 12 mars 1827.

(2) *Choix de poésies originales des troubadours*, t. II, p. 139.

(3) *Théâtre français au moyen âge*, p. 2.

(4) *Dissertations sur l'histoire ecclésiastique et civile de Paris*, t. II, p. 65.

(5) « Allez, chétives! allez, malheureuses!
« A toujours désormais vous serez aux peines livrées,
« En enfer vous serez menées. »

Cependant il est de toute évidence que ce qui suit, dans le manuscrit, est étranger au sujet de cette pièce, dans laquelle le Christ accomplit sa mission suprême du dernier jour, en séparant les bons des méchants et en condamnant ceux-ci aux peines éternelles. Après ses dernières paroles, les démons sont venus et ont précipité les vierges folles dans l'enfer : tout est donc fini. Ce qui suit est la fête de la naissance de l'Enfant Jésus (1), c'est-à-dire la *Fête des Anes*, qui se célébrait dans la nef de la cathédrale de Rouen le jour de Noël et dont nous avons dit plus haut que Du Cange a donné la description au mot *Festum Asinorum* de son *Glossaire*, avec les rubriques et les premiers mots des interrogations et des réponses, d'après un *ordinarium* manuscrit de cette cathédrale. On a vu que le sujet de cette espèce de drame liturgique, en langue latine, est une évocation des prophètes et de tous ceux qui, dans l'antiquité, ont prédit ou pressenti la venue du Messie : or les personnages sont les mêmes, et seulement plus nombreux, dans l'*ordinarium* de Rouen que dans le manuscrit de Saint-Martial de Limoges; dans l'un et dans l'autre les paroles des demandes et des réponses étaient identiques, si l'on en juge d'après les premiers mots rapportés par Du Cange. Ce drame était suivi de la messe, et tous les personnages chantaient au chœur *Pater noster*, *Kyrie*, *Gloria*, etc. On voit donc qu'il n'y a rien dans tout cela qui ait quelque rapport avec le Mystère *les Vierges sages et les Vierges folles*. Quant à celui-ci, la plus grande partie, depuis les mots *Nos virgines, qui ad vos venimus*, etc., se chantait sur la mélodie dont nous avons donné le *fac-simile* et la transcription en notes modernes dans le onzième livre de cette Histoire (2).

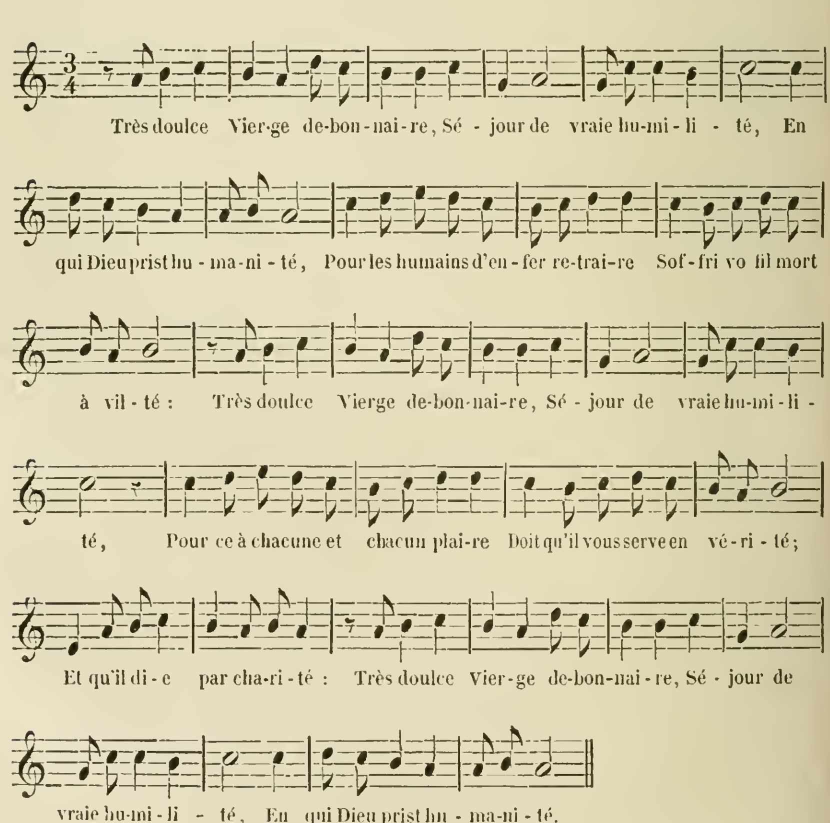
Les *Miracles* des treizième et quatorzième siècles sont à peu près tous composés en l'honneur de la Vierge Marie, la plupart sous le titre de *Miracle de Nostre-Dame*. Ces pièces étaient parlées; il ne s'y trouvait qu'un ou deux morceaux chantés, lesquels sont appelés *rondels* (ou *rondiaux*). Nous avons fait connaître, au deuxième chapitre de ce douzième livre, la forme des chants de cette espèce, écrits en vers de huit syllabes, dont on répétait les deux premiers vers au milieu du couplet et les trois premiers à la fin. De

---

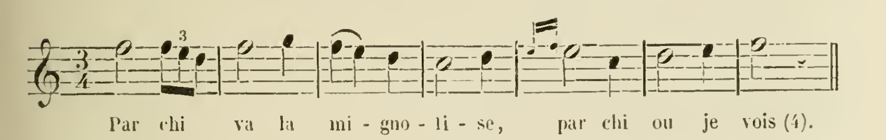
(1) *Théâtre français au moyen âge*, p. 6, depuis les mots : *Omnes gentes*.
(2) *Histoire générale de la musique*, t. IV, p. 488-489.

tout temps il y a eu des formules dans les arts et dans la poésie : le treizième siècle éprouvait déjà les effets de ce besoin d'imitation; pour parler plus exactement, le moyen âge y fut soumis comme les temps modernes. Dans tous les *Miracles*, un personnage se trouve dans une situation désespérée; plein de foi et de dévotion à la Vierge, il implore son secours. Dieu voit le danger et dit à la mère du Christ d'aller délivrer le fidèle qui l'invoque, et la Vierge entreprend aussitôt le voyage, accompagnée des Anges Gabriel et Michel qui, traversant l'espace, chantent un *rondel*. Dans tous les ouvrages dramatiques de ce genre, la forme est la même. Le caractère mélodique de ces *rondels* est celui de la complainte : en voici un exemple pris dans un *Miracle de Nostre-Dame* qui concerne la fille d'un roi de Hongrie.

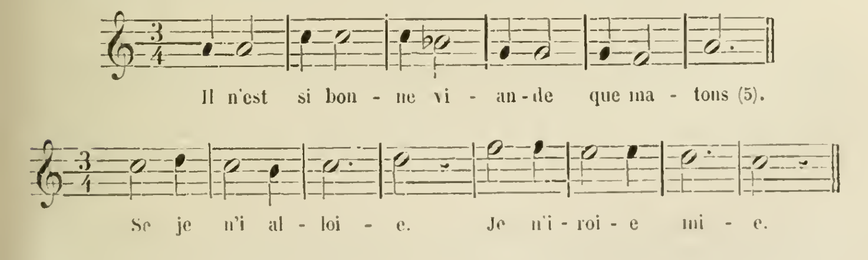
RONDEL.



Les espèces de comédies mêlées de chant, qu'on désignait par le nom de *jeux*, ne se rencontrent pas au moyen âge avant le treizième siècle. Ce nom fut donné, du reste, à des pièces de différents genres, ainsi que le prouve le *Mystère des trois Rois*, contenu dans un manuscrit de la bibliothèque de Sainte-Geneviève de Paris, sous ce titre : *Cy commence le Geu des trois roys qui alèrent aourer N.-S.-Jhésuscrist* (1). On a vu aussi que, dès le douzième siècle, on appelait *jeux-partis* certains dialogues, soit en vers (2), soit mêlés de prose et de vers, comme le jeu d'*Aucassin et Nicolette*, dont nous avons parlé dans l'introduction de cette Histoire (3). Les *jeux* comiques ou comédies, comme *li Jus* (*le jeu*) *Adan ou de la Feuillie*, *li Jus du Pèlerin*, et *li Gieus de Robin et de Marion*, ont de l'analogie avec les opéras comiques et les vaudevilles modernes, étant composés d'actions dramatiques, de dialogues parlés et de chant; mais ils en diffèrent en ce que ces chants sont excessivement courts, et même ne forment quelquefois qu'une seule phrase; tel est, par exemple ce chant des fées dans *le Jeu de la Feuillie* :



Et ces autres du *Jeu du pèlerin* :



(1) M. A. Jubinal a publié cette pièce dans sa collection intitulée : *Mystères inédits du quinzième siècle*; Paris, 1837, 2 vol. in-8° ; t. II, p. 79 et suiv.

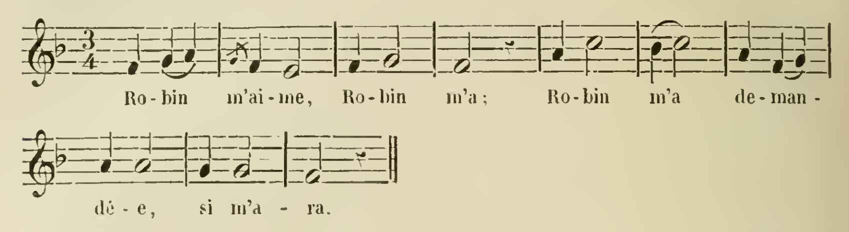
(2) V. chap. II de ce douzième livre, p. 54.

(3) T. I, p. 171.

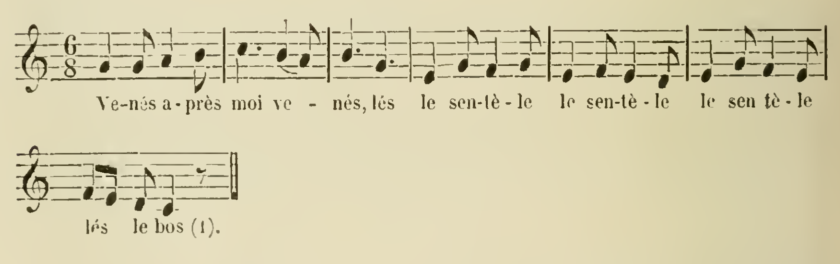
(4) « Par ici va la mignardise, par ici je vais. »

(5) *Matons*, lait caillé : ce mot est encore en usage dans les provinces wallonnes de la Belgique.
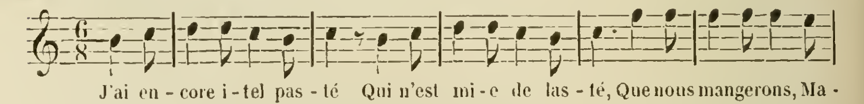
Le petit air du *Jeu de Robin et de Marion* est un peu plus développé ; cependant ce n'est aussi qu'un commencement ; le voici :
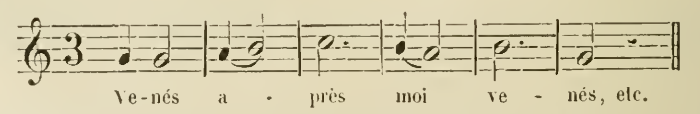


Dans le même ouvrage se trouvent deux airs qui indiquent davantage une pensée complète, quoique bien courte encore : le premier a le caractère d'une de ces rondes à grand nombre de couplets dont on trouve beaucoup d'exemples depuis le milieu du seizième siècle et qu'on rencontre aussi dans les temps antérieurs : nous le donnons ici :



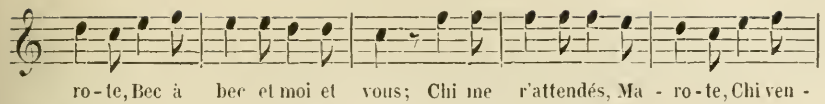
L'autre est un air chanté par Robin dont la mélodie est originale, ainsi qu'on le voit :

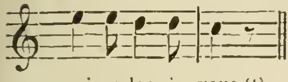


(1) « Venez avec moi, venez, dans le sentier (3 fois) près du bois. » Bottée de Toulmon n'a point saisi le caractère de cet air dans la traduction qu'il en a faite de cette manière (*Théâtre français au moyen âge*, p. 50) :



Au lieu du chant vif et gai d'une ronde dansante, il en a fait un languissant. Le manuscrit a évidemment des fautes de notation par le fait des notes brèves mises au temps frappé des premières mesures, puisque ce rhythme est en opposition avec celui du reste de la chanson.





Les *Mystères* succédèrent aux *Miracles* vers les dernières années du quatorzième siècle et pendant tout le quinzième; ce furent les *Confrères de la Passion* qui, les premiers, représentèrent des pièces de ce genre en France. Leur premier théâtre en plein air fut établi à Saint-Maur-les-Fossés, près de Vincennes, but de promenade et lieu de plaisir, à cette époque, pour les Parisiens. Le premier essai des représentations de la confrérie eut lieu en 1398. Charles VI, y ayant assisté, y prit tant de plaisir qu'il accorda à la *Confrérie de la Passion*, le 4 décembre 1402, des lettres patentes qui l'autorisaient à transférer son théâtre à Paris pour y représenter des drames religieux, tels que *Moralités* et *Mystères*, et à se montrer dans les rues vêtus de costumes de théâtre. Les Mystères avaient pour sujet certains événements rapportés dans l'Évangile et dans les légendes de saints, tels que: *le Martyre de saint Étienne, la Conversion de saint Paul, la Conversion de saint Denis, le Martyre de saint Pierre et de saint Paul, le Martyre de saint Denis et de ses compagnons, les Miracles de sainte Geneviève, la Nativité de Jésus-Christ, l'Adoration des rois, la Passion de Notre-Seigneur*, etc. Quelques-uns de ces Mystères, composés de plusieurs parties, avaient de si longs développements que leur représentation exigeait plusieurs journées. Il n'y a pas de chants en langue française dans ces drames; on n'y chantait que des hymnes, cantiques ou antiennes, en langue latine, à la fin de certaines scènes.

L'Angleterre a eu ses *Miracles* et ses *Mystères* comme la France. Les Anglais prirent le goût de pareils spectacles pendant qu'ils possédèrent une partie de ce royaume, depuis le règne de Philippe de Valois jusqu'à la fin de celui de Charles VII. Les pièces de ces deux genres qui composent leur théâtre du moyen âge
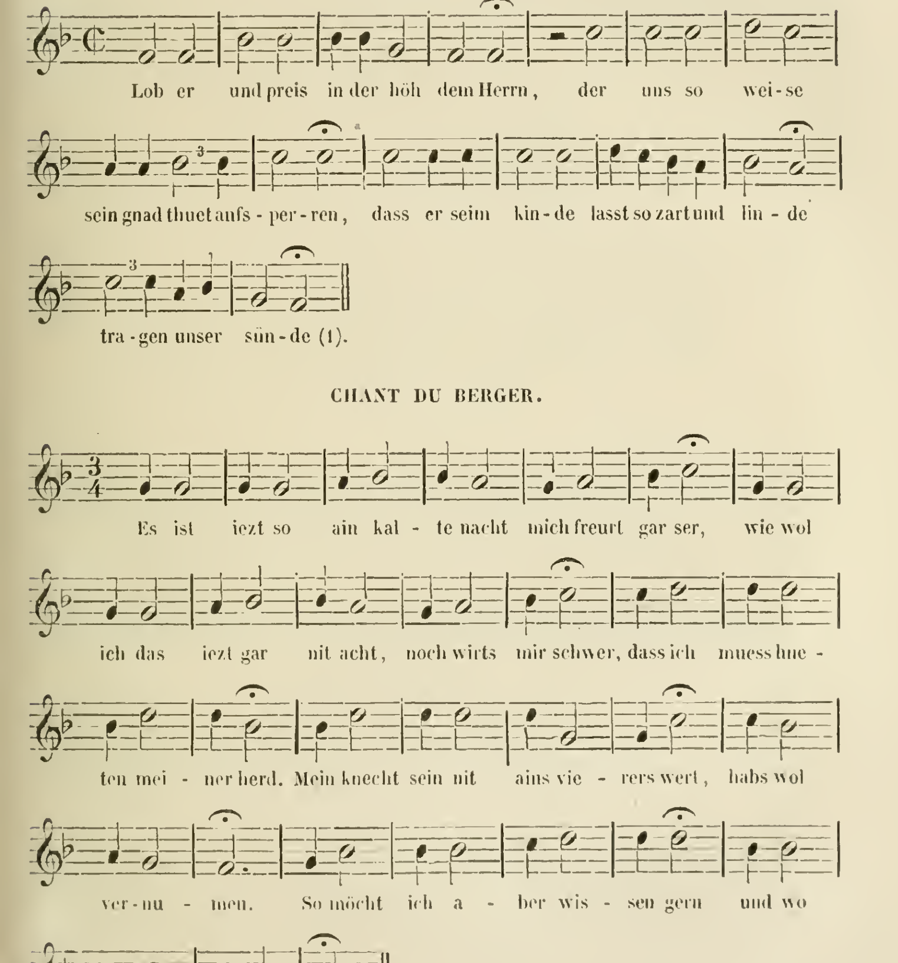
(1) « J'ai encore certain pâté qui n'est pas de...? que nous mangerons, Marion, bec à bec, « moi et vous; attendez-moi ici, Marion; ici je viendrai vous parler. »

sont, en grande partie, traduites des *Miracles* et des *Mystères* des poëtes français (1). L'Italie eut aussi des pièces sur des sujets pris dans le Nouveau Testament, mais elles étaient en latin, comme le Mystère indiqué à l'année 1298, dans une chronique du Frioul (2), et qui a pour titre : *Representatio ludi Christi, videlicet Resurrectionis, adventus Spiritus Sancti et adventus Christi ad judicium.* Ces pièces n'avaient pas d'autres chants que ceux de l'Église. Il n'en est pas de même de l'Allemagne qui possède, aux quatorzième et quinzième siècles, une littérature dramatique en langue vulgaire dont les sujets sont principalement : la Naissance du Christ, l'Adoration des mages et la *Passion*. Tous les anciens poëmes allemands sur la Nativité étaient chantés : ce sont des dialogues par couplets entre des personnages désignés par leurs noms, tels que *Berger* (Hirt), *Ange* (Engel), et pour les mages ou rois, Caspar, Melchior et Baltasar; ou bien, les désignations sont faites par les genres de voix, comme *discantus, altus, bassus* (3). On n'a pas retrouvé, jusqu'à ce jour, les mélodies notées des plus anciens de ces poëmes : les historiens allemands de la musique n'en ont du moins rien publié. De tous les drames allemands qui correspondent aux Miracles de la France, il ne reste donc que la poésie des morceaux qui devaient être chantés; quant aux Mystères destinés à être joués sur un théâtre, ils ne se produisirent en Allemagne que dans le seizième siècle, c'est-à-dire environ cent quarante ans après le même genre d'ouvrages en français. *La Naissance du Christ*, de Knust, représentée en 1540, paraît avoir été le premier Mystère allemand qui ait paru sur un théâtre : il fut imprimé en 1541. Le même sujet fut traité par J. Ruff dans un poëme imprimé à Zurich, en 1552, puis Hans Sachs fit représenter une *comédie* en neuf actes à 24 personnages sur la conception et la naissance de saint Jean et du Christ. Une pièce du même genre, composée par Benedict Edelpöck et intitulée : « la Joyeuse Naissance du Christ » (*Der freudenreichen Geburt Jesu Christi*) fut représentée à la cour de l'archiduc Ferdinand, dans le Tyrol, vers 1556. Le manuscrit, qui se trouve à la bibliothèque impériale de Vienne, contient deux chants notés, dont le premier est un *Gloria in excelsis* traduit en vers allemands et

(1) Will. Marriott, *a Collection of english Miracle-plays or Mysteries*. Bâle, 1838.
(2) Muratori, *Antiquitates italicæ medii ævi, etc. Dissert.* 29.
(3) Weinhold, *Weinachtspiele und Lieder*, p. 75 et suiv.

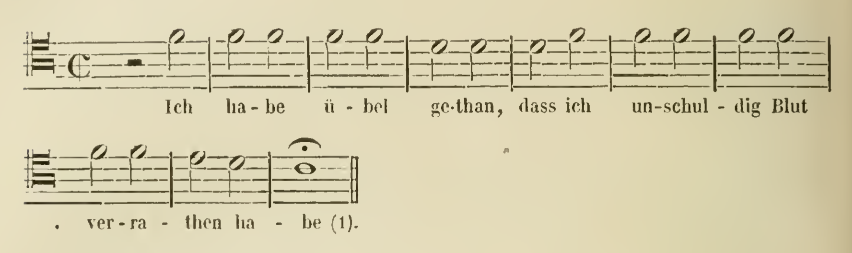
chanté par un ange ; l'autre est chanté par le chef des bergers qui sont venus adorer l'enfant Jésus. Nous pensons que ces chants ont assez d'intérêt historique pour être rapportés ici :

CHANT DE L'ANGE.
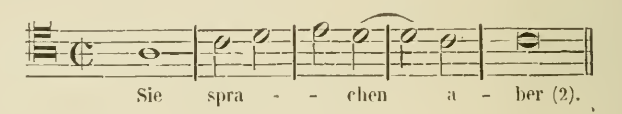


(1) Weinhold, *l. c.*, p. 218.
(2) *Ibid.*, p. 222.
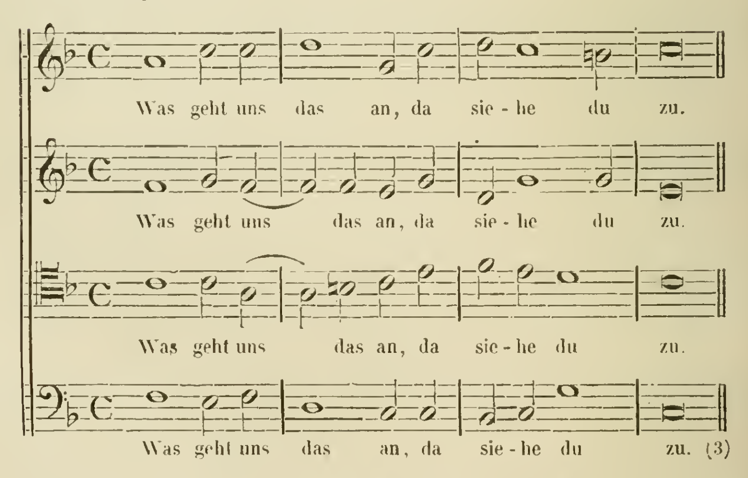
Dans un Mystère de la fin du seizième siècle, dont l'auteur était Bartholomé Gisen, de Münchberg, près de Culmbach, les personnages sont : Jésus, un évangéliste, Judas, un apôtre, Pierre, Caïphe, deux jeunes filles, Pilate et un chœur de Juifs. Judas chante le passage suivant :



L'évangéliste dit :



Le chœur répond :
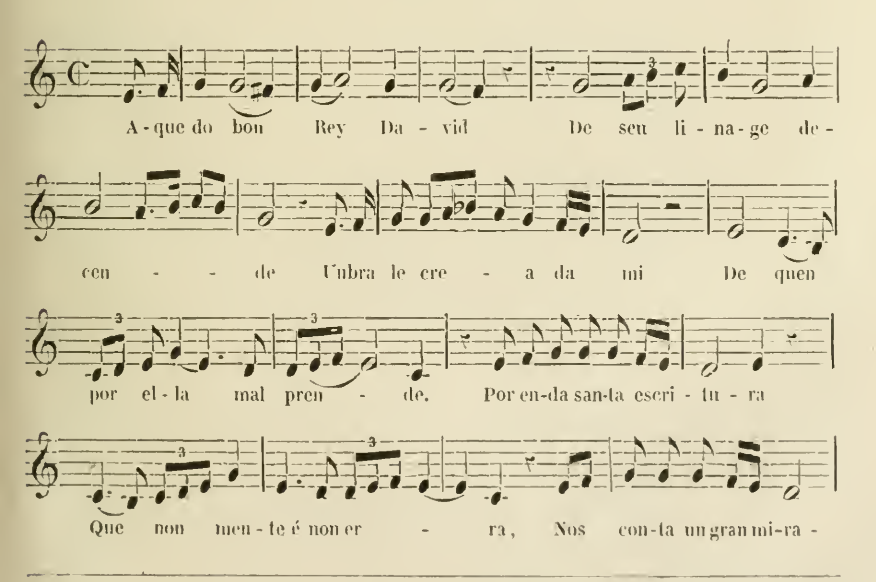


En Espagne, il y eut aussi des Miracles et des Mystères en langue
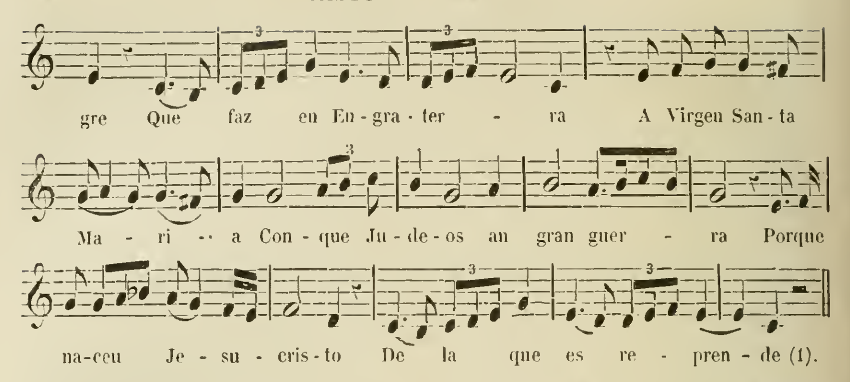
(1) Forkel, *Allgem. Geschichte der Musik*, t. II, p. 715.
« J'ai eu le malheur de livrer le sang innocent. »
(2) « Mais tu as parlé. »
(3) « Que nous importe? c'est ton affaire. »

nationale ; mais on n'en trouve pas de monuments avant les dernières années du quinzième siècle ou le commencement du seizième. *Juan del Encina* et *Gil Vincente* sont les plus anciens auteurs connus de ces sortes de drames dont la naissance de Jésus-Christ est particulièrement le sujet (1) : leurs œuvres en ce genre furent produites entre les années 1504 et 1534. Après eux, on trouve *Pedro Juarez de Robles* (1561), auteur d'une Adoration des bergers, à laquelle il a donné le titre singulier de *Baile de los pastores*, « Danse des Bergers » (2). Les Mystères en langue espagnole ne se représentaient pas sur des théâtres : on leur donnait un caractère plus religieux en plaçant la scène dans les églises : ils étaient composés de chants dialogués appelés *villancicos* (3). C'étaient des espèces de Noëls, ou chants spirituels sur la naissance du Sauveur. Leur nom vient de *villano*, paysan, parce que les premiers qui chantèrent la venue du Messie furent des bergers. Le *villancico* que nous donnons pour exemple de ces chants est des premières années du seizième siècle.

VILLANCICO.

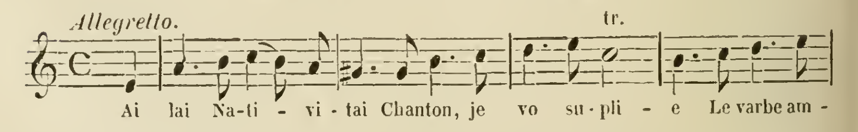


(1) A. F. V. Schack, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, t. I, p. 149-152.
(2) *Ibid.*, t. I, p. 240.
(3) Mariano Soriano Fuertes, *Historia de la Musica española*, t. I, p. 92.

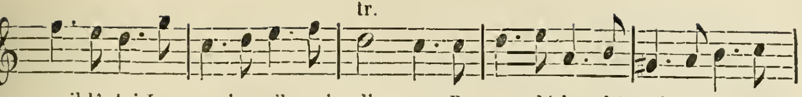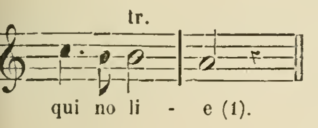


Aux drames liturgiques avaient succédé les Miracles de la Vierge; à ceux-ci les Mystères et les Moralités : lorsque vint la Renaissance, l'art dramatique changea d'objet et prit des formes nouvelles. En Angleterre, le génie de Shakespeare tira tout de lui-même pour la création de la tragédie et de la comédie; en Italie, Trissino entreprit de renouveler l'art antique dans sa *Sofonisba*, et le Tasse donna le modèle de la pastorale dans l'*Aminta;* en France, les essais de Larivey, de Hardy, de Jodelle et de Garnier firent entrevoir l'avenir du théâtre. Les Mystères disparurent à leur tour; ils n'eurent plus d'existence qu'en Allemagne. Toutefois le peuple resta fidèle aux traditions de la Nativité, de la fête des Rois et de la Circoncision, et ces sujets, en cessant d'appartenir au théâtre, devinrent ceux de chansons populaires appelés *Noëls* en France, *Christmas carols* en Angleterre, *Villancicos* en Espagne; l'Allemagne eut aussi ses *Weinachtslieder* : tous ces chants se sont conservés jusqu'à nos jours. Certaines provinces de la France, particulièrement la Bourgogne, la Provence et la Lorraine, ont des Noëls en grand nombre; il est de même dans les Pays-Bas, en Angleterre et en Espagne. Nous nous bornerons à donner quelques spécimens des Noëls de la France, de la Flandre et de l'Allemagne, ayant déjà fait connaître le caractère et la forme des *Christmas carols* et des *Villancicos*.

NOEL EN PATOIS BOURGUIGNON.



(1) Mariano Soriano Fuertes, ouvrage cité, t. I, p. 98 et *lámina*, n° 5.





2.

Ai lai Nativitai
Chanton, je vo suplie.
E'ne Vierge é potai
Neu moi le fru de Vie;
Le Saint Espri fi lai
E'ne euvre bé sutie.

3.

Ai lai Nativitai
Chanton, je vo suplie.
Haila, quei pôvretai!
Lai Pucelle benie
N'u lai neù po geitai,
Qu'ein coin de borgerie.

4.

Ai lai Nativitai
Chanton, je vo suplie.
Lé Dalô de Citai
Né l'écouchire mie,
N'esperan de celai
Ni maille ni demie.

5.

Ai lai Nativitai
Chanton, je vo suplie.
Le bon homme Jôsai
D'éne meigne ébaubie
Regadô san palai
Sai compagne transie.

6.

Ai lai Nativitai
Chanton, je vo suplie.
D'Ainge émerdlonai
Eine bande choisie,
Vin le reconfotai
De sai mélancolie.

7.

Ai lai Nativitai
Chanton, je vo suplie.
L'Archainge Gabriei
An rôbe cramoisie,
E' Borgei fu criai
Vené voi le Messie.

8.

Ai lai Nativitai
Chanton, je vo suplie.
Tô cé bon paltôquai
An fire chérlie
Juan dé tricôtai
Dessu lo chailemie.

9.

Ai lai Nativitai
Chanton, je vo suplie.
Chécun por étrenai
Jésu, Jôzai, Mairie,
Aivò dezô son brai
Sé boujote garnie, etc. (2).

---

(1) *Noei borguignon de Gui Barôzai, cinqueime edicion.* En Bregogne, 1738, p. 12 et suiv.

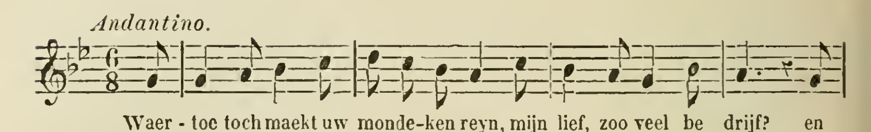
(2) 1.

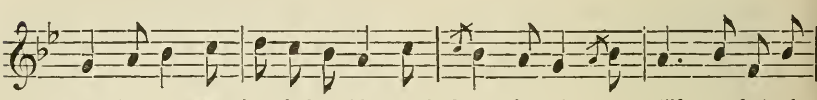
« A la Nativité, chantons, je vous supplie, le Verbe emmaillotté qui descend jusqu'à nous pour nous débarrasser du cordon qui nous lie. »

La chanson a beaucoup d'autres couplets : nous n'en reproduisons que ce qui est nécessaire pour donner une idée de la naïveté de ces chants.

Noel flamand.

Maria tot Haer Kind.





2.

« A la Nativité, etc. Une Vierge a porté neuf mois le fruit de vie : le Saint-Esprit a fait là une œuvre bien subtile. »

3.

« A la Nativité, etc. Hélas, quelle pauvreté ! La pucelle bénie n'a eu pour gîte qu'un coin de bergerie. »

4.

A la Nativité, etc. Les sages-femmes de l'endroit ne l'accouchèrent pas, n'espérant d'elle aucune rétribution. »

5.

« A la Nativité, etc. Le bonhomme Joseph, d'un air étonné, regardait sans parler sa compagne transie. »

6.

« A la Nativité, etc. Une troupe choisie d'Anges éveillés est venue le consoler dans sa tristesse. »

7.

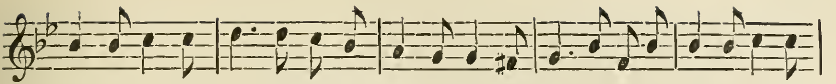
« A la Nativité, etc. L'archange Gabriel, en robe cramoisie, alla dire aux bergers : *Venez voir le Messie !* »

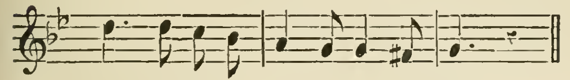
8.

« A la Nativité, etc. Tous ces bons paysans s'en réjouissaient, jouant sur le chalumeau des airs de *tricotés* (sorte de danse ancienne). »

9.

« A la Nativité, etc. Chacun, pour fêter Jésus, Joseph et Marie, portait, sous son bras, son sac bien rempli. »





2.

Maer of't daerom ook ware gedaen
Gy weet wel dat een maegd,
Hoe rijp, hoe rond haer boezemkens staen,
Geen melk of spon en draegt.
Hoe kan ik geven dan een burst
Die nooit en wist van's werelds lust?

3.

Nu dan o liefste mondeken rood,
Nu dan, o lipkens zoet,
En doet niet meer alzulk een nood,
Want 't is verloren moeit :
't Is al om niet wat dat gy rekt,
't Is al om niet wat dat gy treckt.

4.

Doch neen, mijn lieveken, neen, kom aen,
Het was u maer geproefd,
Neen, mondeken kom, wil u verzaen.
Gy weet wat u behoeft.
Gy weet het weel hoe alles gaet,
Gy weet hoe't met uw moeder staet.

5.
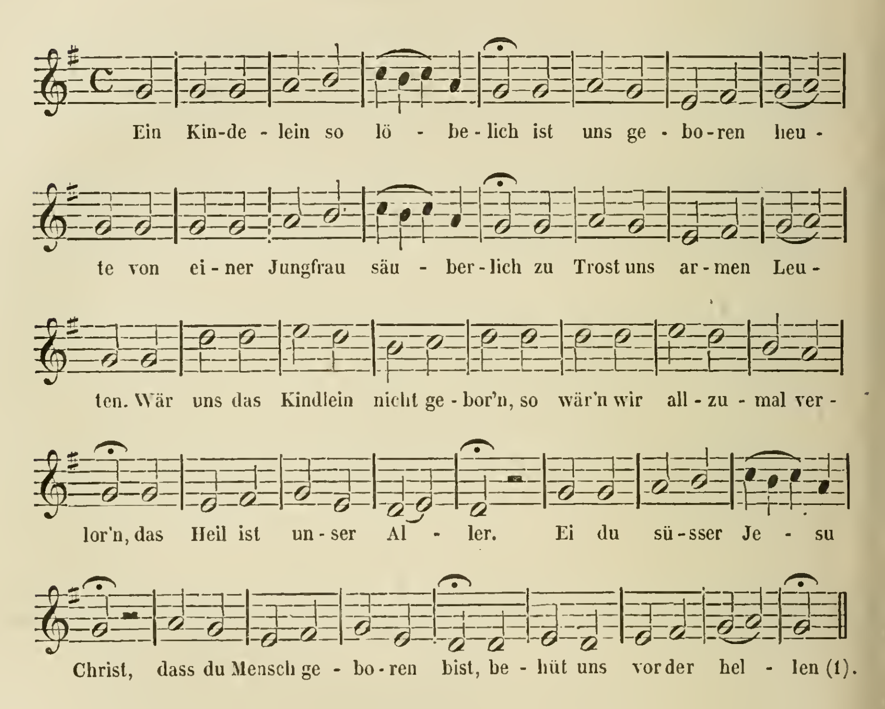
Gy weet dat zy is vrouw en maegd,
Gy weet dat zy alleen
Voor u twee volle boezems draegt,
Gy weet dat anders geen,
O groote God van dezen Al,
Als kind u beter koestren zal.

---

(1) *Oude vlaemsche Liederen ten deele met de Melodien uitgegeven* door *J. F. Willems*; n° CXCII, p. 423.

Les chants des Noëls flamands sont tous remarquables par le rhythme qui, dans la plupart, présente un caractère particulier; il en résulte une variété qui manque en général aux *Weihnachtslieder* de l'Allemagne, où l'on a fait un fréquent usage de valeurs égales de durée. On en voit un exemple dans le chant qui suit.

WEIHNACHTSLIED.



Bien que ce chant, très-populaire en Allemagne, soit considéré comme appartenant aux premières années du douzième siècle, le lecteur verra plus tard qu'on y reconnaît le même sentiment qui a présidé à la composition des chorals au temps de la réformation luthérienne. Ce sentiment est celui de la race germanique du nord, très-différent de celui des Allemands méridionaux.

(1) *Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung, von Dr. K. E. Schneider.* Leipsick, 1863, t. I, p. 143.

CHAPITRE SIXIÈME.

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DU MOYEN AGE, DEPUIS LE DOUZIÈME SIÈCLE JUSQU'A LA RENAISSANCE.

Deux sources de renseignements s'offrent à l'historien pour la connaissance des instruments du moyen âge, à savoir les passages des poëtes contemporains qui en ont parlé et les représentations peintes ou sculptées qu'on en trouve dans les manuscrits et dans les tableaux anciens d'une part, et d'autre part dans des monuments de l'art plastique plus ou moins bien conservés, ainsi que dans les débris de ceux que le temps ou la main de l'homme ont dégradés. Bien que fort utiles pour l'histoire de l'époque dont il s'agit, ces sources ne doivent pas inspirer à l'historien une confiance sans réserve. Les motifs de la prudence commandée à ce sujet sont de plusieurs sortes : d'abord les noms des choses comme ceux des hommes n'avaient pas d'orthographe invariablement déterminée au moyen âge; à chaque instant on voit le même mot écrit de manières si différentes par le même poëte, et ceux des instruments sont quelquefois altérés à ce point, qu'on serait tenté de croire que cette diversité de formes indique des organes sonores qui n'ont pas d'analogie entre eux, tandis qu'il s'agit d'un seul et même objet. Souvent aussi les poëtes mêlent, dans leurs énumérations, des instruments de tout genre, de sorte qu'on ne sait si tel nom désigne un instrument à cordes ou à vent. Pour donner un exemple de ce désordre, nous citerons un passage souvent rapporté d'un poëme intitulé *le Temps pastour*, dont l'auteur est *Guillaume de Machau* ou *de Machaut,* poëte et musicien du quatorzième siècle :

Mais qui véist après mangier
Vénir menestreux sans dangier,
Pignez et mis en pure corps.
Là furent meints divers acors,
Car je vis là tout en un cerne,
Viole, rubebe, guiterne,
L'enmorache, le micamon,
Citole et le psaltérion;
Harpes, tabours, trompes, nacaires,
Orgues, cornes plus de dix paires;

Cornemuses, flajos et chevrettes,
Douceines, simbales, clochettes,
Tymbre, la flauste brehaingne
Et le grand cornet d'Allemaingne,
Flajos de Saus, fistule, pipe,
Muse d'Aussay, trompe petite,
Buisines, èles, monocorde
Où il n'y a qu'une seule corde,
Et muse de blet, tout ensamble ;
Et certainement il me samble
Qu'oncques mais tele mélodie
Ne fut oncques véue ne oye.
Car chascuns d'eux (1) selonc l'acort
De son instrument sans descort,
Viole (2), guiterne, citole,
Harpe, trompe, corne, flajole,
Pipe, souffle, muse, naquaire,
Taboure, et quanque on peut faire,
De dois, de pennes et de l'archet,
Ois et vis en ce parchet.

Dans un poëme sur la *Prise d'Alexandrie* (3), le même auteur fait aussi l'énumération d'une grande quantité d'instruments parmi lesquels on en remarque plusieurs qui ne sont pas mentionnés dans les vers qu'on vient de lire, tandis que les noms de certains autres sont autrement orthographiés. Il nous paraît utile de donner ici ce texte qui démontre l'exactitude de ce que nous avons dit, au commencement de ce chapitre, concernant la liberté que prennent les poëtes du moyen âge dans la forme des noms d'instruments.

Là avoit de tous instrumens;
Et s'aucuns me disoit : Tu mens,
Je vous dirai les propres noms
Qu'ils avoient et les seurnoms,
Au moins ceuls dont j'ai connoissance
Se faire le puis sans ventance;
Et de tous les instrumens le roy
Dirai le premier, si comme je croi :

(1) Chacun des musiciens.

(2) Le poëte ici conjugue tous les mots, comme *violer*, *guiterner*, *citoler*, etc.

(3) Manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris, fonds de La Vallière, n° 25, vol. II, fol. 6, *verso*.

Orgues, vielles, micamon,
Rubèbes et psalterion,
Leus, moraches et guiternes
Dont on joue por les tavernes;
Cimbales, cuitolles, nacquaires,
Et de flaïos plus de X paires
C'est-à-dire de XX manières,
Tant de fortes comme de legières;
Cors sarrazinois et doussaines,
Tabours, flaustes traversaines,
Demi-doussaines et flaustes
Dont droit joue quand tu flaustes :
Trompes, buisines et trompetles,
Gingues, rotes, harpes, chevrettes,
Cornemuses et chalemelles,
Muses d'Aussay riches et belles,
Eles, fretiaux et monocorde
Qui à tous instrumens s'accorde;
Muse de blef qu'on prend en terre
Trepie, l'eschaqueil d'Angleterre,
Chifonie, flaios de saus;
Et si avoit plusieurs corsaus
D'armes, d'amour et de sa gent
Qui estoient courtois et gent.
Mais tous les cloches sonnoient
Qui si tres grant noise menoient
Que c'estoient un grant merveille;
Le roi de ce moult se merveille,
Et dist qu'oncques mais en sa vie
Ne vist si très grant mélodie.

Ici la *viole* devient la *vielle;* l'*enmorache, morache;* la *citole, cuitole;* la *simbale, cimbale;* les *nacaires, nacquaires;* les *douccines, doussaines;* la *flaustebrehaingne* a disparu, ainsi que le *grand cornet d'Allemaingne;* mais, en revanche, on voit le *leus* (luth), le *cor sarrazinois*, la *flauste traversaine* (flûte traversière), la *demi-doussaine* et la *demi-flauste*, les *gingues*, les *rotes*, les *chalemelles*, les *fretiaux*, la *chifonie*, la *trepie*, l'*eschaqueil d'Angleterre*, qui n'existent pas dans l'énumération précédente; enfin, les dix paires de cornes sont remplacées par dix paires de *flaios* (flageolets). La comparaison de toutes les variantes ou inexactitudes des poëtes du moyen âge, en ce qui concerne les instruments de musique, exigerait un long travail.

Les figures de ces instruments, qu'on voit dessinées, peintes ou

sculptées, ne doivent pas inspirer une confiance illimitée, plusieurs causes d'inexactitude ayant pu exercer leur influence sur le travail de l'artiste. Nous avons fait voir dans le onzième livre de cette histoire (t. IV, p. 497) que, dans les manuscrits où se trouve la lettre à Dardanus attribuée à saint Jérôme, les figures d'instruments sont toutes fausses et ridicules, ayant été imaginées d'après les descriptions du texte. Ce qui le prouve, indépendamment des combinaisons absurdes de ces figures, ce sont les différences considérables qui se font remarquer entre les divers manuscrits : jamais rien de semblable n'a existé dans l'antiquité ni dans le moyen âge. Dans les figures d'instruments réels, il y a des inexactitudes de dessin, particulièrement en ce qui concerne les proportions; d'autre part, il ne faut pas croire que la grande diversité de formes qu'on voit dans les manuscrits, dans les peintures murales ou autres et dans les sculptures des monuments, représente autant d'espèces différentes. Avant que les formes de chaque genre d'instruments fussent fixées, il y eut, sans aucun doute, beaucoup d'essais et de tâtonnements qui sont autant de causes de ces différences multipliées qu'on remarque, particulièrement dans les instruments à archet. Les formes et les proportions ont été des objets d'étude pendant plusieurs siècles, soit pour la qualité du son, soit pour les conditions les plus favorables à l'exécution.

Il est une troisième source de renseignements pour l'exactitude des formes, des proportions, de la nature des sons et de l'étendue des instruments du moyen âge, à savoir les instruments mêmes qui existent dans quelques grandes collections en divers pays, soit dans certains cabinets d'archéologues : nous y avons puisé d'utiles éclaircissements que nous n'aurions pas trouvé dans les livres.

§ I.

INSTRUMENTS A CORDES PINCÉES.

La harpe. — Le psaltérion. — La rote. — Le luth. — La mandore. — La guitare. — La guitare moresque. — Le cistre. — La citole.

Dans la classification des instruments du moyen âge, nous plaçons d'abord ceux du genre des instruments à cordes pincées, parce qu'ils ont été partout les premiers dont on a fait usage, et parmi ceux-ci

nous mettons en première ligne la harpe, les écrivains de cette époque en parlant toujours comme du plus important de tous. L'usage de la harpe, pour l'accompagnement de la voix, depuis le onzième siècle jusqu'au seizième, est démontré par un si grand nombre de passages de poëtes et de prosateurs, ainsi que par des représentations peintes, dessinées ou sculptées, que si l'on voulait tout citer, on ferait un volume dont l'utilité serait fort contestable. Nous avons établi, au livre précédent, que cet instrument était connu sur le continent, dès le neuvième siècle, sous le nom de *cithara anglica*, ce qui démontre d'où il était venu. Les diverses dimensions sous lesquelles la harpe est représentée sur les monuments n'en changent pas la forme et prouvent qu'elle était toujours portative. Dans le modèle du neuvième siècle que nous avons mis sous les yeux des lecteurs, la harpe a douze cordes; leur nombre s'accrut par la suite progressivement; au temps de Guillaume de Machau, c'est-à-dire au quatorzième siècle, ce nombre s'était élevé jusqu'à vingt-cinq, ainsi qu'on le voit dans le *Dict de la harpe* où ce poëte-musicien compare les perfections de sa maîtresse aux vingt-cinq cordes de cet instrument :

De vingt-cinq cordes que la harpe ha
Dont roi David par maintes fois harpa (1).

Lorsqu'on jouait, au moyen âge, de cet instrument portatif, on en appuyait la base sur les genoux si l'on était assis, ou on le portait suspendu par un lien passé autour du cou si l'on était debout. La harpe se jouait d'une seule main quand on se bornait à soutenir la voix par les sons de l'instrument; on employait les deux mains pour l'exécution de certains passages qui offraient quelque difficulté, ou lorsque, dans les quatorzième et quinzième siècles, on jouait à deux parties, ou enfin, quand on faisait quelques accords, comme on le voit dans les anciennes tablatures.

Le psaltérion, après avoir eu les formes grossières des neuvième et dixième siècles qu'on a vues au quatrième volume de cette Histoire (p. 493), fut, par la suite des temps, amélioré dans sa construction. Au douzième siècle, il était devenu, d'après les modèles arabes rapportés par quelques croisés, un instrument régulier, ayant une

(1) Mss. de la Bibliothèque nationale de Paris, n° 7221, fol. 104 recto et suiv.

caisse dans la forme d'un triangle tronqué au sommet, avec les côtés plus ou moins cintrés. La table d'harmonie était percée d'une, deux, trois ou quatre ouïes; en général, elle en avait trois. Les cordes étaient métalliques (1) : suivant Gerson, elles étaient d'argent ou faites d'un mélange de ce métal et d'or : leur son aigu obligeait à les faire résonner avec délicatesse. Le nombre de ces cordes était très-variable ; la figure du chapiteau de Bocherville n'en a que six; le psaltérion dont parle Notker Balbulus était décacorde (2); d'autres du onzième siècle avaient douze ou quinze cordes; mais, au treizième, le nombre en fut augmenté. M. de Coussemaker en a publié une figure, d'après le dessin tiré d'un manuscrit du quatorzième siècle où l'on en compte trente-deux (3). Nous possédons un psaltérion fait au seizième siècle qui a trente-huit notes à cordes doubles; les soixante-seize chevilles sont placées au côté droit du triangle. La base de ce triangle a une longueur de $0^{m},60$; les côtés, qui sont droits, ont $0^{m},27$ et le sommet tronqué $0^{m},22$. Les cordes sont en acier; la table n'a que deux ouïes. Nous donnons ici la figure d'un psaltérion du XIVe siècle.


Fig. 1.

Au moyen âge, on jouait du psaltérion en appuyant l'instrument contre la poitrine, le grand côté tourné vers le haut, comme on le voit dans cette figure; mais depuis le seizième siècle, on le plaçait sur les genoux ou sur une table. On en pinçait les cordes avec les doigts ou avec des plectres faits de plumes d'aigle. Dans les temps modernes on a joué de cet instrument en frappant les cordes avec de petites baguettes. On trouve, en Hongrie, des zingari ou bohémiens qui possèdent une habileté prodigieuse dans l'art de jouer de certains psaltérions de grande dimension appelés *tympanons*, et qui exécutent des traits fort difficiles dans un mouvement rapide.

---

(1) Habet insuper chordulas vel argenteas vel ex electro, quasi tinnientes leviusque tangendas. GERSON, *Opera omnia*, t. III, p. 627.

(2) Sciendum est quod antiquum Psalterium instrumentum decachordum utique erat, in hâc videlicet deltæ litteræ figura multipliciter mysticâ. Sed postquam illud symphoniaci quidem et ludicratores, ut quidam ait, ad suum opus traxerant, formam utique ejus et figuram commoditati suæ habilem fecerant et plures chordas annectentes et nomine barbarico Rottam appellantes, mysticam illam Trinitatis formam transmutando. *Notkerus, in Symbolum Athanasii*, apud Schilterum, *Glossarium teutonicum*, voce *Rotta*.

(3) *Annales archéologiques*, t. IX, p. 332.

Nous avons dit (tome Ier de cette Histoire, p. 391) que le *psaltérion* tire son origine du *santir* ou *pisantir* des Arabes; il en a pris également son nom qui, dans le moyen âge, a été altéré sous toutes ses formes : *psalteire*, *psaltère*, *psaltri*, *saltérion*, *salteire* et *saltère*. On donnait aussi au même instrument le nom de *demi-canon;* nous avons constaté, dans nos *Recherches sur la musique des rois de France, depuis Philippe le Bel jusqu'à Louis XIV* (1), que, d'après une ordonnance du mois de mai 1364, Jehan Tonet de Rains (Reims), l'un des ménestrels de la chambre de Charles V, était désigné comme joueur de *demi-canon*. Or, on a vu (tome II, p. 128) que le *Qânon* des Arabes est le plus grand développement du *pisantir*. Le *Qânon* lui-même fut introduit en France à l'époque des croisades et y fut joué, au moins pendant quelque temps, puisqu'on lit dans le *Roman de Cléomades* :

> Planté d'instrumens y avoit,
> Vielles et psaltérions,
> Harpes, rotes et *canons*.

Pour la dernière fois, nous revenons sur un sujet que nous avons déjà traité, en plusieurs endroits, dans le quatrième volume de cette Histoire. La *rote* était aussi un psaltérion dont on avait arrondi la forme en y ajoutant plusieurs cordes, ainsi que le prouve le passage de Notker rapporté plus haut. Dans la vie de cet écrivain, le moine Ekkehard dit qu'on avait donné ce nom à l'instrument, parce qu'il avait la forme d'une roue de moulin (2). Dans son petit traité de musique en langue théotisque, l'autre Notker, surnommé *Labeo* et qui mourut en 1022, emploie le nom de *rote* pour celui de *psaltérion* et dit que l'instrument était monté de sept cordes, *rotûn io siben sieten, ùnde sibene gelichò geuuérbet* (3). Comme au psaltérion, le nombre des cordes de la rote fut différent selon les temps et les lieux : on vient de voir qu'un des Notker lui donnait sept cordes; suivant l'autre écrivain du même nom, la rote en avait dix; au douzième siècle, le troubadour Guiraut de Calençon dit qu'elle en avait dix-sept :

> E faits la rota
> A XVII cordas garnir.
> (*Fadit joglar*).

(1) *Revue musicale*, t. XII, p. 218.
(2) *Apud* Goldast. *Rer. Aleman.*, t. I, c. 17, p. 256.
(3) *Apud* Gerbert. *Script. ecclesiast. de musica sacr.*, t. I, p. 96.

Une idée singulière s'est produite en France concernant la rote : Bottée de Toulmon est le premier qui lui a donné cours. N'admettant pas que le nom de l'instrument indique sa forme ou celle de quelqu'une de ses parties, comme l'ont cru Ekkehard, Du Cange et l'abbé Gerbert, il s'élève contre l'opinion de ceux qui y ont vu la vielle dont les sons se produisent par le frottement d'une roue sur les cordes; il veut que *rota* vienne de *chrotta*, nom du *crouth* gallois latinisé au sixième siècle par l'évêque Venance Fortunat; en sorte que, suivant cette étymologie, la rote aurait été un instrument à archet. Kastner a adopté cette opinion (1) partagée aussi par des littérateurs qui n'ont point assez étudié la question. M. de Coussemaker reproduit les arguments de Bottée de Toulmon et y ajoute de nouvelles considérations dans le même sens (2). Cependant il est obligé de reconnaître la réalité des rotes à cordes pincées; suivant lui, il y a donc eu deux genres d'instruments absolument différents qui ont porté le même nom. Ces diverses opinions manquent de fondement. On ne saurait tirer des passages de poëmes qu'on a cités pour les soutenir aucune preuve en faveur de l'existence des rotes à archet. Il ne s'agit pas de la roue de la vielle, comme l'a dit Bottée de Toulmon : ce qui est en question, ce sont des instruments à sept, à dix, à dix-sept cordes; or, il n'exista, ni dans les siècles de barbarie, ni au moyen âge, d'instruments à archet en ayant de pareils nombres; on ne les trouve que dans les instruments à cordes pincées.

L'*Eoud* arabe, transporté en Espagne au commencement du huitième siècle et que les croisés répandirent en Europe dans le douzième, y est devenu le *luth*. Sa forme orientale ne fut pas modifiée d'abord; ce ne fut que dans la seconde partie du quatorzième siècle qu'on commença à diviser son manche par des cases. Le nombre des cordes varia suivant les époques, les pays et peut-être aussi le caprice des musiciens ou des luthiers. Les différentes figures qu'on en trouve dans les manuscrits et sur divers monuments représentent des luths à quatre cordes simples ou doubles, avec ou sans cases, comme on le voit fig. 2 et 3 :

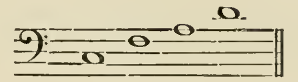


Fig. 2.
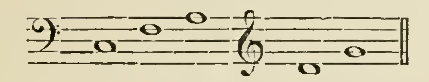
(1) *Les Danses des morts*, Paris, 1852, p. 241.
(2) *Annales archéologiques* de Didron, t. VII, p. 241 et suiv.


Fig. 3.

Ces luths à quatre cordes existaient encore au quinzième siècle. Leur accord était celui-ci :



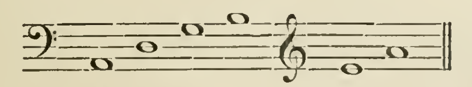
Il y eut aussi des luths à cinq cordes, lesquelles étaient accordées de cette manière :



Cependant le luth à six cordes doubles, ou à *six chœurs*, comme dit Sébastien Virdung (1), était très-répandu à cette époque; mais son accord n'était pas le même partout. Dans l'instruction placée par *Joanambrosio*, luthiste vénitien, en tête du premier livre de sa *Tabulatura de Lauto* (2), on voit qu'en Italie, au quinzième siècle, l'accord de cet instrument était celui-ci :



C'est encore le même accord qu'on trouve dans le livre de Vincent Galilée concernant l'art de jouer des instruments à cordes publié vers la fin du seizième siècle (3). Virdung donna, en 1511, le même accord, mais un ton plus haut, de cette manière :



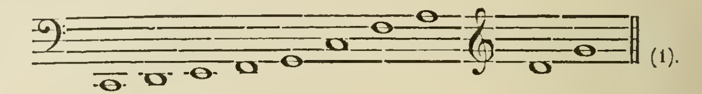
Le nombre des cordes du luth fut porté jusqu'à *dix*, en France, au commencement du dix-septième siècle; les quatre cordes les plus

(1) *Musica getuscht*, durch Seb. Virdung. Basel, 1511, in-4°, p. 13.

(2) *Intabulatura de Lauto. Libro primo, Joanambrosio. Impressum Venetiis per Ottavianum Petrutium.* 1503, in-4° obl.

(3) *Il Fromino, dialogo di Vincentii Galilei, sopra l'arte del bene intavolare et rettamente sonare la musica negli stromenti artificiali, etc.*, in Vinezia, 1584, p. 11.

graves étaient en dehors du manche et se pinçaient à vide; les six autres étaient doubles sur la touche qui était divisée par des cases; l'accord général était celui-ci :



Au moyen âge, le nom du luth est écrit de diverses manières, comme *leut, leuth*, *luit*, *lut*, *luc*, *luz*, *lus*. En latin, le nom était *testudo;* les Italiens disaient *laute* et *liuto;* les Allemands *laud* et *laute*. Un passage de Molinet, *lucs et orguetes*, *harpes*, *psaltérions*, rapporté par du Cange, a donné lieu à une singulière méprise du savant Forkel, qui n'a pas reconnu le luth dans ces *lucs* du poëte : « Quant « à savoir, dit-il, ce que c'étaient que les *lucs*, on n'apprend cela « nulle part. Peut-être étaient-ils baptisés de la sorte du nom de l'in- « venteur, qui pouvait s'appeler *Lucas* (2). »

Le corps du luth était bombé et à côtes oblongues qui diminuaient progressivement de largeur jusqu'au manche, sur lequel était collée une touche en ébène. La table d'harmonie était ovale; au milieu se trouvait l'ouverture d'une rosace de grande dimension. Le chevillier, renversé en arrière, était percé de trous pour les chevilles placées des deux côtés. Au bas de la table était collé le cordier. Cette forme de l'instrument est restée la même depuis le moyen âge jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, où l'instrument a cessé d'être en usage.

La *mandore*, dont on aperçoit l'usage dès la fin du douzième siècle, fut une réduction du luth. Comme cet instrument, la mandore avait le corps bombé et à côtes, mais il était proportionnellement plus allongé, ainsi que l'ovale de la table. Le chevillier, au lieu d'être renversé en arrière comme celui du luth, était au contraire recourbé en avant et souvent terminé par une tête d'animal fantastique. La mandore était montée de quatre cordes : on ignore quel était leur accord au moyen âge. Une figure d'ange, publiée par Bottée

---

(1) Mersenne, *Harmonie universelle, Traité des instruments*, p. 87.

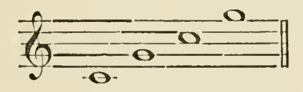
(2) « Was aber die *lucs* für Instrumente gewesen seyn mögen, ist nirgends zu finden. Viel- « leicht haben sie diese Benennung von dem Erfinder derselben, der etwas LUCAS geheissen « hat, bekommen. » Forkel, *Allgem. Geschichte der Musik*, t. II, p. 747.


Fig. 4.

de Toulmon (1), d'après le manuscrit 6737, 3, de la Bibliothèque nationale de Paris, tient une mandore montée de sept cordes; nous la reproduisons ci-contre.

Il y a lieu de croire que l'artiste qui a dessiné l'instrument ne l'avait pas sous les yeux, et qu'il n'en avait pas une connaissance suffisante, ayant oublié les chevilles de la tête et n'en ayant même pas indiqué les trous, en sorte qu'on ne voit pas comment les cordes étaient attachées : on ne peut donc accorder aucune valeur historique à cette figure. En réalité, il n'a point existé de mandore qui ait eu plus de six cordes.

Cependant nous lisons dans l'*Harmonie universelle* de Mersenne (2) que la mandore française n'avait encore que quatre cordes au dix-septième siècle, et que son accord était, comme on le voit ici :



Les cordes de la mandore étaient métalliques; on les pinçait avec un bout de plume qui faisait l'office du plectre.

Le nom de la *guitare* est écrit de diverses manières dans le moyen âge, comme celui de la plupart des instruments : on l'a appelée *guitarre, guittère, guiterne, guitterne, guinterre, guitarne, guisterne* et *guistarne*. Les formes de la guitare ont été variées avant d'arriver à l'état moderne que tout le monde connaît : il est nécessaire toutefois d'être en garde contre certaines figures qui se voient dans les manuscrits et dont les dessinateurs ne paraissent pas avoir compris ce qu'ils faisaient : il faut surtout ne pas se hâter de donner le nom de *guitare* à leurs inexactes représentations. Pour fournir un exemple des erreurs où l'on peut être conduit par des dessins de cette espèce, nous en reproduisons un, tiré d'un manuscrit du quinzième siècle qui appartint autrefois au baron de Reiffenberg, savant littéra-

(1) *Instructions du comité historique des arts et monuments. Musique*, pl. VI.
(2) *Traité des instruments*, p. 93.

teur belge. On a donné le nom de *guitare latine* à cet informe instrument qui n'a jamais existé tel qu'il est représenté, et dont nous reproduisons ci-contre la figure (fig. 5).

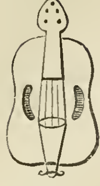


Fig. 5.

M. de Coussemaker dit que : l'*on conçoit difficilement de quelle manière la main gauche pouvait toucher les cordes pour varier les sons* (1). C'était absolument impossible, en effet, attendu que les cordes passent sous la touche. Cette guitare prétendue ne pouvait faire entendre que les cinq sons des cordes pincées à vide. La particularité de la touche ainsi placée est une naïveté du dessinateur. Le même archéologue musicien (2) et Georges Kastner (3) affirment que, dès le treizième siècle, le dos de la guitare était plat : le dernier de ces auteurs ajoute que c'est par cela et par les échancrures des côtés qu'elle se distinguait des instruments qui sont dérivés du luth. Nous avons la certitude que ces affirmations sont trop générales, ayant dans notre collection une guitare du seizième siècle dont le dos est voûté et qui n'a point d'échancrures. De plus, nous possédons une très-vieille guitare espagnole de petite dimension dont le dos est aussi bombé et dont les côtés forment de légères courbes rentrantes.

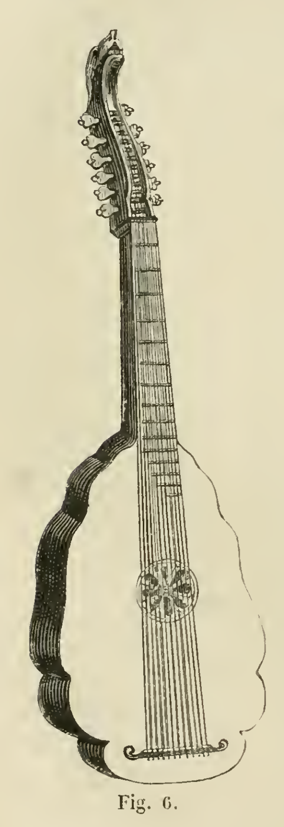


Fig. 6.

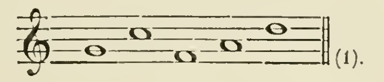
Il y eut sans doute, au moyen âge, des guitares à dos plat et à quatre cordes; mais cette forme et le nombre des cordes ne furent pas sans exception. On en voit une très-remarquable dans l'Encyclopédie musicale de Michel Prætorius (4) : c'est une guitare de la fin du seizième siècle; le corps de l'instrument est celui d'une guitare ordinaire et régulière, mais le chevillier est celui de la *pandore*, instrument inventé à Padoue à la fin du quinzième siècle, dont on voit la forme ci-contre (fig. 6). Cette guitare est

(1) *Annales archéologiques* de Didron, t. XVI, p. 106.
(2) *Ibid.*, p. 107.
(3) *Les Danses des morts*, p. 285.
(4) *Syntagmatis musici tomus secundus : de Organographia*, tab. XVI, fig. 4.

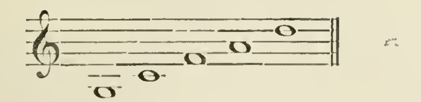
nontée de cinq cordes doubles et d'une sixième simple, qui est la plus haute (chanterelle). On voit ci-contre la figure de l'instrument (fig. 7).

Fig. 7.

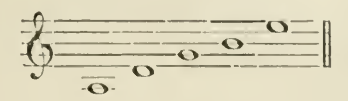
Mersenne, qui publia son *Harmonie universelle* en 1636, y donne la figure de la guitare à quatre cordes, dont trois sont doubles et la quatrième ou chanterelle simple. Depuis longtemps, dit-il, elle avait cessé d'être en usage. Il donne ensuite la figure de la guitare moderne à cinq cordes doubles, dont l'accord singulier était celui qu'on voit ci-dessous, en commençant par la gauche de l'instrument et allant vers la droite :

 (1).

Il est important d'avoir égard à ces anciennes manières d'accorder les instruments, si l'on veut comprendre les notations de leur musique autrefois en usage et qui étaient appelées *tablatures*. On en trouvera l'explication dans le sixième volume de cette Histoire. On voit par les tablatures du dix-septième siècle que l'accord des guitares spagnoles et italiennes était le même celui des guitares françaises de cette époque. Plus tard, on a baissé d'une octave les deux premières notes et l'on a retrouvé l'accord des cinq premières cordes du luth :

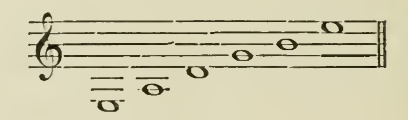


puis, au commencement du dix-huitième siècle, on a remonté d'un ton chacune de ces notes, de cette manière :



(1) *Traité des instruments à chordes*, p. 95.

Enfin, dans les dernières années de ce même siècle, on est revenu à l'ancienne guitare à six cordes du seizième siècle, en ajoutant la sixième au grave, comme on le voit ici :



Telle est l'histoire vraie et complète de la guitare. Nous n'avons pas cherché à y faire entrer la solution de la question posée naguère, si la guitare est originaire d'Espagne ou d'Italie, aucun document de quelque importance n'existant pour la résoudre. On ne connaît de l'histoire des premiers temps de la domination des Arabes en Espagne que ce qui les concerne eux-mêmes; jusqu'au commencement du dixième siècle, on sait à peine qu'il existe des descendants des rois goths, et de tous les anciens peuples de l'Espagne les Basques sont les seuls dont s'occupe l'histoire.

Un autre instrument fut connu en France, dans le quatorzième siècle, sous le nom de *guitare moresque* : c'est ce même instrument dont parle Guillaume de Machau et qu'il appelle *enmorache*, dans son poëme intitulé *Le temps pastour*, et *morache* dans celui de *La prise d'Alexandrie*. L'usage s'en était répandu de telle sorte qu'on avait jugé nécessaire de l'introduire dans la musique du roi. Nous avons fait voir dans nos *Recherches sur la musique des rois de France* que, dans l'ordonnance de Charles V, rendue au mois de mai 1364, pour l'organisation de sa musique, le ménestrel Richard Labbé figure comme jouant de la *guitare moresque* (1).

M. de Coussemaker a parlé de la *guitare moresque* et s'est trompé lorsqu'il a cru la reconnaître dans certaines figures de manuscrits qu'il a publiées (2). Il est de toute évidence, par le nom même de l'instrument, qu'il a dû être en usage chez les Maures d'Espagne, qui n'étaient autres que des Arabes d'Asie et d'Afrique; or, il n'en a existé aucun chez ces peuples qui ait eu la forme de ceux dont M. de Coussemaker a donné les modèles. Ceux-ci sont des *cistres*, ainsi que

(1) *Revue musicale*, t. XII, p. 213.
(2) *Annales archéologiques*, t. XVI, p. 107.

nous allons le démontrer par des preuves tirées de deux instruments de notre collection. Voici les dessins donnés par cet auteur (fig. 8 et 9):



Fig. 8.



Fig. 9.

On voit à la seconde de ces figures quatre boutons destinés à faire agir des *capo tasto*, sorte de *sillets* mobiles dont l'usage était d'élever, dans de certaines proportions, l'accord de l'instrument. Nous avons parlé de cet effet dans le second volume de notre Histoire.

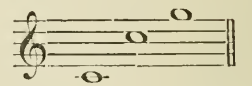
De nos deux cistres, le premier, qui est du seizième siècle, a quatre cordes doubles en laiton et en acier, lesquelles s'attachent par leur extrémité inférieure à des boutons placés au-dessous de la table d'harmonie; elles sont tendues par huit chevilles disposées des deux côtés de la volute dont la forme, semblable à celle des figures publiées par M. de Coussemaker, a toujours été celle des cistres. Quatre *capo tasto* sont placés sous le manche et traversent la touche pour agir directement sur les cordes. L'autre cistre est un bel instrument du commencement du dix-huitième siècle : il est très-orné de nacre. Le corps est bombé et à côtes séparées par cinq filets d'ébène et d'ivoire. Les cordes, au nombre de onze, sont divisées en cinq doubles et une simple (chanterelle) : elles s'attachent par leur extrémité inférieure à autant de boutons d'ivoire placés sur l'éclisse au-dessous de la table d'harmonie : à l'autre bout des cordes sont des œillets qui s'introduisent dans des crochets de cuivre qui les tendent par une machine à vis qu'on fait agir par une clef. Au-dessus du manche se trouvent les léviers de trois *capo tasto;* ils traversent la touche, laquelle est divisée en quatorze cases par des filets saillants de cuivre. La volute est courbée en avant, comme celles des cistres ordinaires. Cet instrument remarquable a été construit à Paris par Charles Porion, qui figure dans les comptes de la musique de Louis XIV en 1707, comme luthier de la cour : son chiffre est gravé sur une plaque de nacre placée au-dessous du chevillier. L'identité d'espèce de ces instruments et de ceux de M. de Coussemaker n'est pas contestable; il est évident qu'il a confondu le cistre avec la guitare moresque. Quant à celle-ci, sa forme fut, sans aucun doute possible,

celle d'un des *tanbours* arabes qu'on a vus dans le second volume de cette Histoire, c'est-à-dire un corps bombé, rond ou oblong avec un long manche droit; car les Maures n'en ont pas connu d'autre. On comprend, en effet, que la guitare moresque n'a pu être qu'un instrument semblable à celui des Maures. Au surplus, cette forme, nous la connaissons; c'est celle du *colachon* qui a disparu de France dans le dix-huitième siècle, mais qui était encore en usage au milieu du dix-septième, ainsi qu'on le voit dans les livres de Mersenne et de Kircher (1); c'est, enfin, le *calascione* ou *colascione* des Napolitains, encore joué dans les premières années du siècle présent par des musiciens ambulants de Naples. On en voit ici la forme :



Fig. 10.

Cet instrument s'est certainement introduit en Europe d'après le *tanbour bouzourk* des Arabes et des Persans, dont les six cordes doubles et triples avaient été réduites à trois simples (2). L'accord de ces cordes au *colachon* ou à la *guitare moresque* était celui-ci :



La *citole*, dont les poëtes français du moyen âge ont souvent parlé, a dû être un diminutif du *cistre* ou *citre*, c'est-à-dire le *Klein cither* dont parlent d'anciens auteurs allemands. On en voit la forme dans le livre de Michel Prætorius (*Organographia*, pl. XVI, fig. 7).

(1) Mersenne, *Harmonie universelle, Traité des instruments*, p. 99. — Athan. Kircheri, *Musurgia univers.*, t. I, p. 477, pl. VII, fig. VIII.
(2) *Histoire générale de la musique*, t. II, p. 123.

§ II.

INSTRUMENTS A ARCHET.

La *rubèbe* à deux cordes. — Les *gigues* (*geige* des Allemands) et le *rebec* à trois cordes. — Les *vielles* ou *violes* à quatre cordes. — Les *vielles* ou *violes* à cinq cordes. — La *viole italienne* ou *viole tastade* à six cordes. — La *vielle à roue.*

Nous avons dit, au quatrième volume de notre Histoire (1), que la *rubèbe* fut un instrument à cordes qui eut pour origine le *rebab* des Arabes; l'analogie des noms, le nombre des cordes, leur accord, l'étendue semblable des deux instruments, la manière de les tenir et d'en jouer, démontrent en effet qu'ils sont sortis de la même source. Le nom de la rubèbe était connu depuis longtemps par les vers du *Temps pastour* de Guillaume de Machau, souvent cités; mais Perne est le premier qui décrivit l'instrument d'après le traité de musique de Jérôme de Moravie, alors inédit (2). Quelle était la forme de cet instrument? Jérôme ne le dit pas et aucun monument ne le fait voir. Était-il analogue au *rebab* de l'Asie et de l'Égypte ou à celui des Maures d'Afrique, qui fut aussi celui des Maures d'Espagne? Bien qu'aucun texte ne fournisse de réponse à cette question, il y a lieu de croire que la *rubèbe* ressemblait à ce dernier instrument, dont la forme est plus régulière. Quoi qu'il en soit, Jérôme de Moravie nous apprend que la rubèbe est un instrument de musique qui n'a que deux cordes, lesquelles sont à la quinte l'une de l'autre, et qu'il se joue avec un archet, comme la vielle (3). Par les explications qu'il donne ensuite, il est évident que les notes de ces cordes étaient : [notation musicale] et, par la suite du texte, on voit que l'étendue totale de la rubèbe était conforme à cet exemple :

1re corde. 2e corde.

[notation musicale]

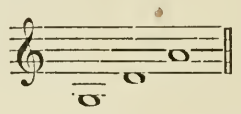
(1) Livre onzième, chap. IV, § III, p. 493.

(2) *Revue musicale*, t. II, p. 457 et suiv.

(3) Est autem rubeba musicum instrumentum habens solum duas chordas, sono distantes a se per diapente, quod quidem sicut et viella et cum arcu tangitur. *Cap.* 28.

La rubèbe était tenue par le manche, près du chevillier, par celui qui en jouait, et était appuyée sur son genou. Le *si* ♭ et le *si* ♮ de la seconde corde se faisaient par le même doigt. Le *ré*, dernière note de cette corde, se faisait avec le petit doigt. C'est la seule différence qu'il y ait entre la *rubèbe* et le *rebab*, dont l'étendue n'est que d'une octave, les Orientaux ne se servant jamais du petit doigt pour jouer des instruments à cordes.

La *rubèbe*, instrument grave, comme on vient de le voir, donna naissance, selon toute probabilité, au *rebec*, dont le diapason était plus élevé, la caisse sonore plus petite, montée de trois cordes, comme la gigue qu'il a fait oublier en France, dans le seizième siècle, et qui se jouait comme un violon. Eustache Deschamps et le Roman de la Rose la nomment *rebeble* et Molinet *rebelle*. L'analogie de ces noms avec celui de la *rubèbe* est évidente, et l'on voit que celle-ci et le *rebec* forment un genre spécial. Le corps du rebec était oblong, tronqué aux quatre angles et légèrement cintré sur les côtés. Son accord des trois cordes était celui qu'on voit ici :



M. de Coussemaker a confondu le *rebec* avec la *rubèbe* de Jérôme de Moravie (1) : celle-ci était la basse, et l'autre le dessus. La volute du rebec était souvent terminée par une tête sculptée plus ou moins ridicule, ce qui avait donné lieu à l'expression proverbiale : *c'est un visage de rebec.*

La gigue fut une viole du moyen âge sans cases sur la touche et semblable, sous ce rapport, aux instruments modernes à archet : Martin Agricola l'appelle, à cause de cela, *Klein Geige ohne Bünde* (petite viole sans liens) (2). L'instrument était monté de trois cordes; il fut connu dès le douzième siècle et probablement plus tôt. Les instruments de ce genre qu'on voit figurer sur d'anciens monuments, particulièrement sur le chapiteau de Bocherville et sur le portail de la cathédrale d'Amiens, semblent indiquer que la gigue fut faite originairement d'un seul morceau de bois qui formait le corps de l'ins-

(1) *Annales archéologiques*, t. VIII, p. 243-245.
(2) *Musica instrumentalis deudsch*, p. LVI.

trument, le manche et la volute. La caisse sonore étant faite en creusant cette pièce, on y collait la table d'harmonie qui se prolongeait aussi sur le manche, lequel n'avait pas d'autre touche. L'aspect de l'instrument était celui qu'on voit ici, à l'exception du chevillier qui était ordinairement droit, et qui est ici renversé (fig. 11).

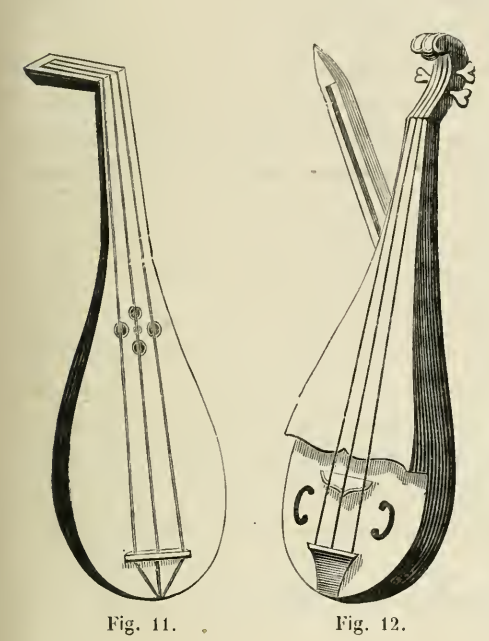
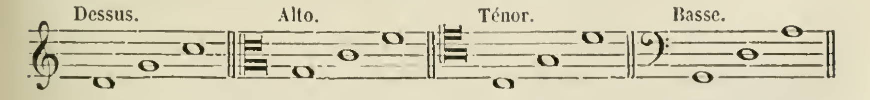


Fig. 11. Fig. 12.

Le *Klein Geige ohne Bünde* des Allemands différait de cette forme en ce qu'il avait deux tables d'harmonie : la première occupait la partie inférieure du corps de l'instrument; les ouïes y étaient percées; un peu au-dessus de celles-ci se plaçait le chevalet. L'autre table, plus élevée, ne formait qu'une seule pièce jusqu'à la volute, laquelle était percée de trois trous pour les chevilles. Voici la forme de cet instrument (fig. 12):

Les gigues françaises et allemandes avaient le dos voûté, mais non à côtes, comme l'a cru M. de Coussemaker : celle de notre collection a le dos arrondi.
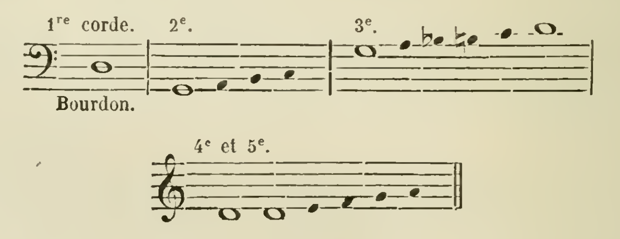
Comme la plupart des instruments, d'après le système qui s'établit à la fin du quatorzième siècle, les gigues furent organisées en quatuor complet et l'on en fabriqua de diverses grandeurs pour le dessus, l'alto, le ténor et la basse. Martin Agricola a donné les quatre modèles de ces instruments : ils sont semblables à celui qu'on vient de voir et n'en diffèrent que par les proportions. L'accord de chacune de ces quatre gigues était réglé de cette manière :



La *vielle* ou *viole* du moyen âge différait de la *gigue* en ce que son

manche était divisé en cases formées par des touches saillantes placées aux divers points où se faisaient les intonations des tons et dès demi-tons de l'échelle diatonique. Toutefois il ne paraît pas possible de déterminer l'époque où ces divisions ont été faites, la plupart des figures de cet instrument qu'on voit sur les monuments et dans les manuscrits en étant dépourvues. Ces figures des vielles à trois, quatre ou cinq cordes, ont le corps ovale sans échancrures pour le passage de l'archet : on ne pouvait imaginer une forme plus désavantageuse pour l'exécution, puisqu'il était impossible que l'archet, tenu nécessairement dans une position horizontale, ne touchât pas plusieurs cordes à la fois. Cette considération nous conduit à croire que l'usage de la diaphonie, lequel était général à l'époque où apparaissent les premiers instruments de cette espèce, a été la raison déterminante de la conformation qu'on leur a donnée. Nous sommes cependant obligés de reconnaître que des manuscrits du quatorzième siècle font voir encore des vielles ovales et rectangles sans échancrures. Peut-être est-ce pour cette cause qu'on imagina différentes manières d'accorder la vielle à cinq cordes, lesquelles sont expliquées dans le vingt-huitième chapitre du traité de musique de Jérôme de Moravie et dont nous allons présenter le résumé à nos lecteurs.

La première manière d'accorder a cette forme (1) :



Par cette disposition, la première corde est jetée en dehors du manche et ne peut être touchée par l'archet : elle est destinée à être pincée par le pouce de la main gauche comme un bourdon avec les autres cordes qui s'accorderont avec elle. La deuxième et la troisième cordes sont accordées à l'octave l'une de l'autre. Si l'archet

(1) Nous désignons l'ordre des cordes d'après Jérôme de Moravie ; mais il est nécessaire de remarquer que cet ordre est inverse de celui qui est en usage, la première corde étant toujours la plus haute.

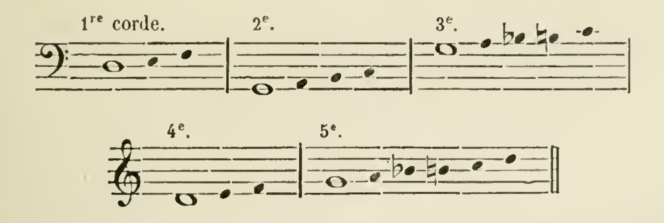
les touche ensemble, ce qui paraît inévitable par la forme de l'instrument, elles pourront former les consonnances qu'on voit dans cet exemple :

quant aux autres rapports, ils étaient discordants. Les quatrième et cinquième cordes étaient à l'unisson : elles pouvaient former, étant jouées ensemble, les consonnances suivantes :

ou jouer à l'unisson, en plaçant les mêmes doigts sur les mêmes cordes.

De graves inconvénients résultent de cet accord anomal; l'un est de réduire, en réalité, les cinq cordes à trois; l'autre consiste en une lacune de trois notes, dans l'échelle diatonique entre la seconde et la troisième cordes.
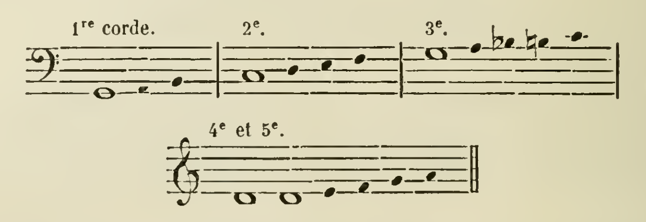
Par la seconde manière d'accorder, la première corde était replacée sur le manche, et les dispositions des cordes étaient celles-ci :



L'anomalie d'une dernière corde de la gauche placée une quinte plus haut que la suivante avait été empruntée aux instruments orientaux. On a essayé d'expliquer cette disposition par des motifs qui ne sont pas admissibles ; la cause véritable de cet ordre interverti fut la forme défectueuse de la vielle. En levant le coude, le ménétrier pouvait jouer cette corde seule; dès lors la deuxième et la troisième cordes se trouvaient à l'octave, comme dans la première manière d'accorder. La quatrième corde était celle qui opposait le plus de difficultés pour être jouée seule; quant à la *chanterelle*, elle

pouvait résonner isolément si le poignet de l'exécutant était suffisamment abaissé. Cet accord avait sur le précédent l'avantage de donner l'échelle complète.

Voici la troisième manière d'accorder la vielle :



Ce dernier système d'accord eût été normal pour un instrument à quatre cordes, mais il n'évitait aucun des inconvénients résultant de la conformation de la vielle, si toutefois les représentations qu'on en a sont exactes : la seconde corde et la troisième étant accordées à la quinte, il en serait résulté des successions fréquentes de quintes qui, du reste, n'ont disparu de la musique que dans les dernières années du quatorzième siècle. Selon toute probabilité, ce fut au perfectionnement de l'art d'écrire à plusieurs parties et à la création des éléments de l'harmonie proprement dite, à cette même époque, qu'il faut rapporter la naissance des instruments réguliers et harmoniques que l'on voit se produire au quinzième siècle.

L'histoire de la musique tire, en quelque sorte, d'une source directe ses renseignements sur le système rationnel des instruments à archet du quinzième siècle. On sait, en effet, que le prêtre Sébastien Virdung, né à Bamberg dans la seconde moitié de ce même siècle, a fait connaître la musique instrumentale de ce temps par un livre publié en 1511 (1). Lui-même avait appris ce qu'il en savait de son maître, Jean de Soest, médecin et musicien habile, né dans la Souabe, vers 1430. Plus instruit par sa propre expérience, Martin Agricola a traité le même sujet avec plus de développement dans un livre spécial publié en 1529 (2), et sept ans après Othmar Nachtgall (*Lus-*

---

(1) *Musica getutscht und ausgezogen durch Sebastianum Virdung, Priester von Arnberg*, etc. Bâle, 1511, in-4°.

(2) *Musica instrumentalis deudsch ynn welcher begriffen ist, wie man nach dem gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol. Auch wie auff die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen, und allerley Instrument und Seytenspiel, noch der recht gegründten Tabelthur scy abzusetzen.* Mart. Agricola; Wittemberg, 1529, in-8°.

cinius) a donné dans sa *Musurgia* (1) la traduction latine d'une partie du livre de Virdung, avec les figures. D'autre part, le Vénitien Ganassi del Fontego a fourni, dans des livres instructifs, de précieux renseignements sur les violes et les flûtes italiennes des quinzième et seizième siècles. Nous pouvons donc présenter avec assurance à nos lecteurs l'histoire complète des instruments à archet de cette époque, si féconde en progrès dans toutes les parties de la musique.

Dans les quinzième et seizième siècles, il y eut des violes à trois cordes, à quatre, à cinq et à six, formant chacune une série complète de quatre instruments de grandeur différente qui étaient désignés par les noms de *discantus* (ou *dessus* en français et *soprano* en italien), *altus* ou *alto*, *ténor* et *basse*. Ces instruments étaient formés d'un dos plat largement échancré des deux côtés, d'une table d'harmonie de même forme en bois de sapin, et d'éclisses qui régnaient tout autour et formaient une caisse sonore avec la table et le dos. La hauteur de ces éclisses était proportionnée à la dimension de la viole, comme celles de nos violons, altos et violoncelles. A l'intérieur et dans le haut de la caisse était collée une pièce de bois solide dans laquelle était entré le manche dont la longueur était de cinq huitièmes de la hauteur de la viole. La tête de l'instrument et la volute étaient renversées en arrière : cette volute était disposée pour recevoir autant de chevilles qu'il y avait de cordes. Le cordier, dont la hauteur était d'environ 6 millimètres, en avait 7 ou 8 dans le milieu; il était collé au bas de la table un peu au-dessous d'une rosace semblable à celle du luth; les cordes qui y étaient attachées passaient sur un sillet placé à la jonction de la volute avec le manche; elles étaient élevées d'environ 3 millimètres au-dessus de la touche, qui était en sapin comme la table. Dans la partie supérieure de celle-ci étaient percées deux ouïes en forme de C. Les cordes ne passaient pas sur un chevalet; celles du milieu étaient un peu plus élevées que les autres par la forme du cordier. La sonorité de ces instruments était douce et sourde. Le manche était divisé en six cases depuis le sillet jusqu'à la table. L'archet, grossièrement fait, avait la forme arquée. On voit ici la forme de la viole à trois cordes en allemand

(1) *Musurgia seu praxis musicæ illius quæ instrumentis agitur certa ratio, ab Ottomaro Luscinio Argentino duobus libris absoluta*, etc. *Argentorati*, 1536, in-4° obl.

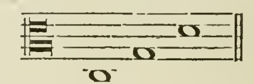
klein Geige mit bünden (petite viole avec des liens); elle ne différait dans les quatre instruments du quatuor que par le volume (fig. 13).

Fig. 13.

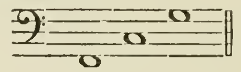
L'accord du *discant* ou dessus de viole à trois cordes était celui-ci :



Celui de l'alto et celui du ténor étaient le même et tel qu'on le voit :

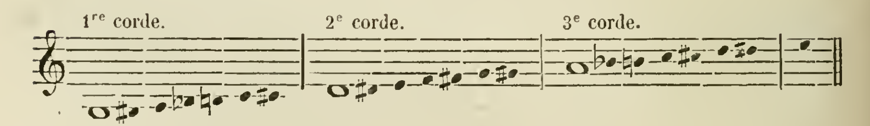


Enfin, celui de la basse :

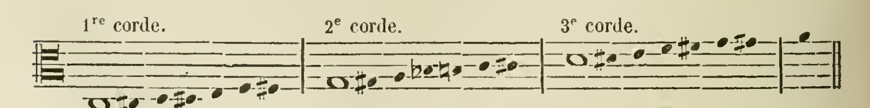


Les notes qui répondent aux six cases de chaque corde des instruments ainsi accordés sont celles qui sont indiquées dans les tableaux ci-après :

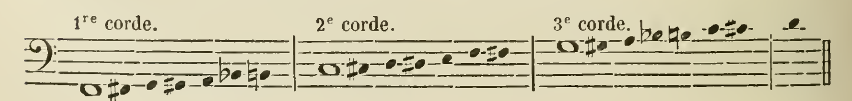
INTONATIONS DU DESSUS DE VIOLE.



INTONATIONS DES VIOLES ALTO ET TÉNOR.

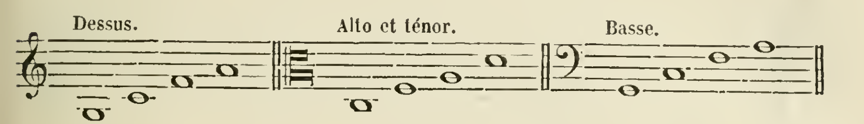


INTONATIONS DE LA VIOLE BASSE.
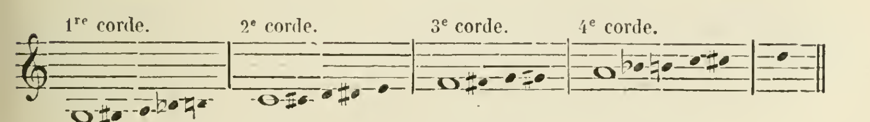


La viole à quatre cordes avait, comme la précédente, un *discantus* ou *dessus,* un *alto*, un *ténor* et une *basse.* Les formes étaient semblables à celles de la viole à trois cordes, mais les proportions étaient un peu plus fortes; le *dessus* était à peu près de la dimension de l'*alto* de l'espèce précédente, et les autres avaient aussi des proportions relativement plus grandes.

L'accord de chacune de ces quatre violes était comme dans le tableau suivant :
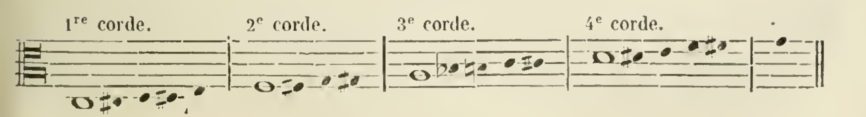


Bien qu'il y eût sur la touche de ces violes six cases, ainsi qu'aux violes à trois cordes, quatre seulement étaient en usage pour chaque corde, parce que l'accord, au lieu d'être réglé par quintes, l'était par quartes et par tierces. Le doigter pour toutes les cordes était donc tel que le présente ce tableau.
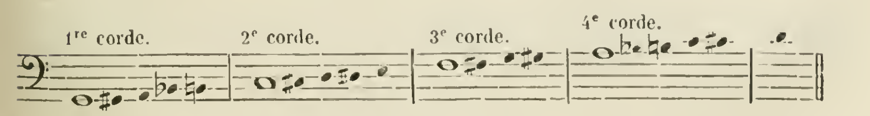
INTONATIONS POUR LE DESSUS DE VIOLE A QUATRE CORDES.



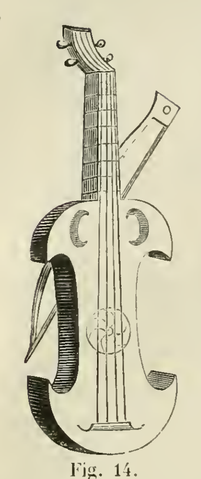
INTONATIONS POUR L'ALTO ET LE TÉNOR DE LA VIOLE A QUATRE CORDES.



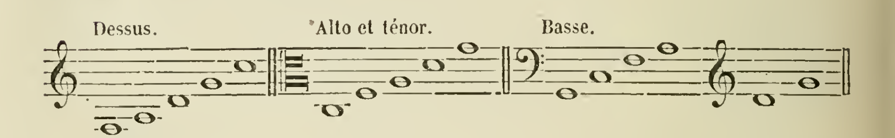
INTONATIONS POUR LA BASSE DE LA VIOLE A QUATRE CORDES.



La viole à cinq cordes, dite *grande viole*, en allemand *grosse Geige*, avait également le *discantus*, l'*alto*, le *ténor* et la *basse*. Ce dernier instrument différait des autres en ce qu'il avait six cordes. Dans les dix-septième et dix-huitième siècles, il devint un instrument d'accompagnement et de solo appelé *basse de viole*, mais son accord fut changé. Les dimensions des quatre instruments composant la famille des grandes violes étaient sensiblement plus fortes que celles des autres. Pour faire juger de la proportion de cette différence, nous donnons ici le *dessus* qu'on pourra comparer avec celui de l'espèce à trois cordes (fig. 14).


Fig. 14.

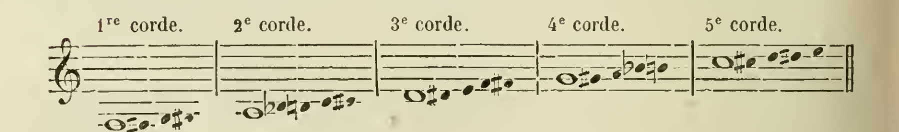
L'accord des quatre grandes violes était tel qu'on le voit dans ce tableau :



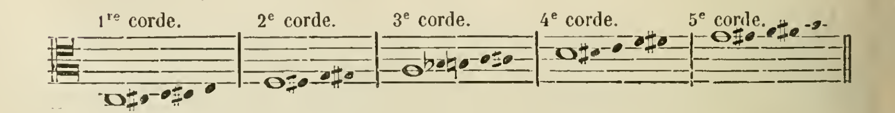
L'accord de la basse de ce tableau est celui du luth à la même époque.

Le tableau suivant est celui des cases des quatre grandes violes.

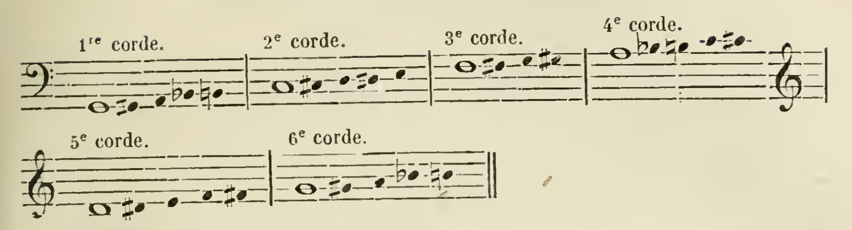
INTONATIONS DU DESSUS DE LA GRANDE VIOLE.
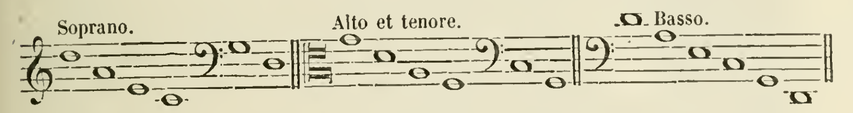


INTONATIONS DE L'ALTO ET DU TÉNOR DE LA GRANDE VIOLE.



INTONATIONS DE LA GRANDE VIOLE BASSE.

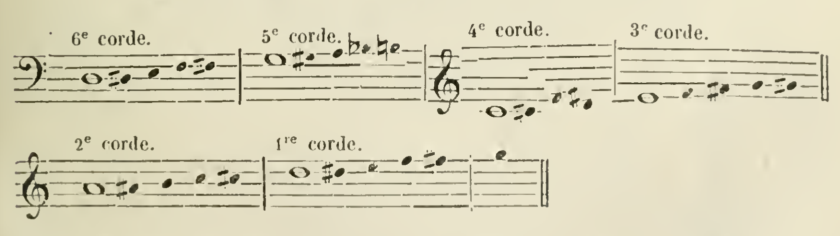


Au quinzième siècle et dans la première moitié du seizième, la grande viole se divisait, en Italie comme dans les autres pays de l'Europe, en *soprano*, *alto*, *tenore* et *basso*; chacun de ces instruments avait six cordes; on les appelait *viole d'arco tastade*. Chacune des cordes avait un nom particulier : la chanterelle ou première s'appelait *canto*, la seconde *sotana*, la troisième *mezzana*, la quatrième *tenore*, la cinquième *bordone* et la sixième *basso*. L'accord des six cordes de chacun de ces instruments était conforme à ce tableau :
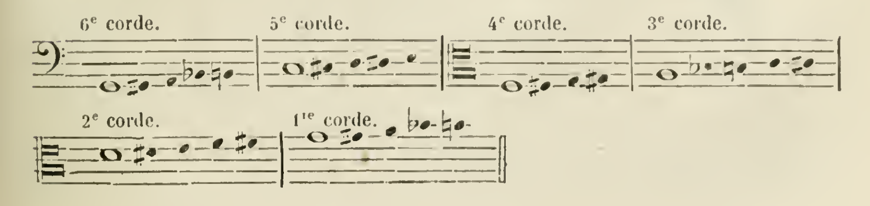


Le manche des *viola d'arco tastade* est divisé en sept cases, ce qui produit un doigter différent de la grande viole de France et d'Allemagne; on le voit dans le tableau suivant :

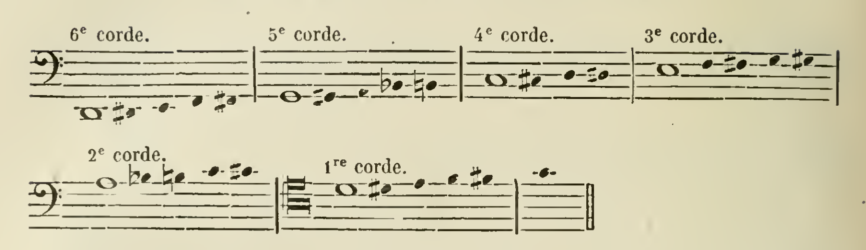
INTONATIONS DU SOPRANO DE LA *viola d'arco*.



INTONATIONS DE L'ALTO ET DU TÉNOR DE LA *viola d'arco*.



INTONATIONS DE LA BASSE DE *viola d'arco.*



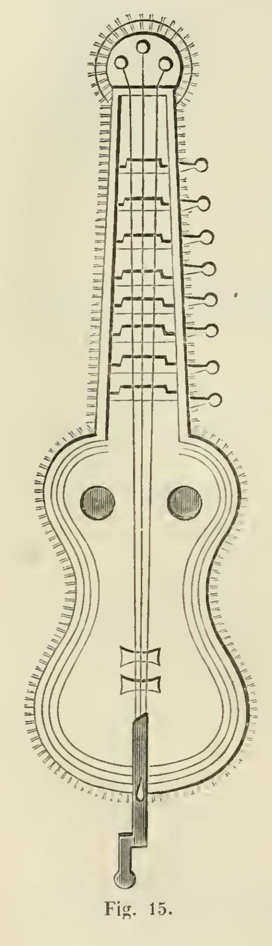


Fig. 15.

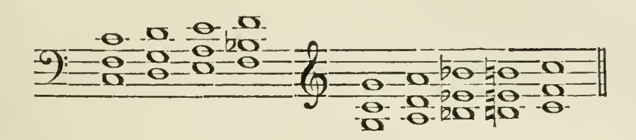
D'autres violes existent dans des collections d'instruments anciens et sont mentionnées par divers auteurs; nous en possédons de plusieurs sortes, mais elles appartiennent à la seconde moitié du seizième siècle et au dix-septième : nous en parlerons dans l'histoire de la musique à cette époque.

Il y eut, au moyen âge, un instrument monté de trois cordes qui était joué, non par un archet, mais par une roue enduite de résine. Une manivelle faisait mouvoir cette roue, qui frottait en même temps les trois cordes, lesquelles étaient accordées à la quarte et à la quinte ou à l'octave. Des touches mobiles, placées sur le côté gauche de l'instrument, au nombre de huit, agissaient à la fois sur les trois cordes par la pression des doigts. L'abbé Gerbert a publié la figure de cet instrument (1) d'après un manuscrit de l'abbaye de Saint-Blaise qui, plus tard, a péri dans l'incendie de ce monastère. Nous la reproduisons ici (fig. 15).
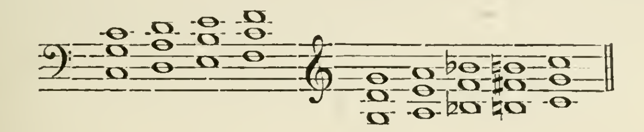
On voit par l'inscription que le nom de l'instrument était *organistrum*, parce qu'en le jouant on faisait entendre les affreuses successions de la *diaphonie* appelée *organum*. Par les lettres placées près des chevilles des touches, on re-

(1) *De Cantu et Musica sacra*, t. II, tab. XXXII.

connaît que, selon l'accord de la corde du milieu, l'échelle de l'*organistrum* était celle-ci :



ou cette autre :



L'*organistrum* figure sur le chapiteau de Bocherville que nous avons reproduit (1) et dont nous avons parlé plusieurs fois. L'instrument y est placé sur les genoux de deux personnages dont l'un tourne la manivelle et maintient l'instrument pendant que l'autre personnage fait mouvoir les touches.

Ce même instrument, modifié dans sa construction, fut appelé plus tard *symphonie* : on ne peut douter de l'identité, Jean de Muris, écrivain du quatorzième siècle, disant que les deux mots désignent la même chose (2). C'est ici que se présente l'occasion de remarquer qu'il y eut confusion, au moyen âge, sur l'application du mot *symphonie*, lequel fut, sans aucun doute le nom de la *cornemuse* dans l'antiquité la plus reculée. Nous avons démontré l'exactitude de ce fait au premier volume de notre Histoire (3), et nous avons fait voir que l'origine du mot et de la chose est sémitique, la *soumponiah* ayant été le nom de la cornemuse chez les Phéniciens, Assyriens, Babyloniens et Hébreux. Nous avons dit aussi que la συμφωνία de la version grecque de la Bible n'en est que la transcription, et que l'instrument dont se délectaient les Grecs de Syrie au temps d'Antiochus Épiphane, suivant Polybe, était le même et portait le même nom. Il ne nous

(1) T. IV, p. 505.

(2) *Chordalia* (instrumenta) sunt ea, quæ per chordas metallinas, intestinales vel sericinas exerceri videntur; qualia sunt citharæ, viellæ et phialæ (?), psalteria, chori, monochordum, *symphonia seu organistrum*, et his similia. *Apud Gerb., Script. ecclesiast. de musica*, etc., t. III, p. 199.

(3) P. 199.

paraît pas douteux que les Phocéens de Marseille ont connu cette *symphonie*, et nous croyons que c'est par eux que le nom s'est répandu dans la Gaule méridionale. Or, la symphonie étant un instrument chantant accompagné d'un bourdon, on a donné, vraisemblablement, par analogie, le même nom à l'*organistrum*, lorsque celui-ci, dépouillé de sa troisième corde quand l'*organum* disparut, fut réduit à deux dont une était chantante par le clavier et dont l'autre était le bourdon. Telle fut, selon nous, l'origine des noms de *symphonie*, *cifonie*, et *chifonie*, donnés à la vielle à roue, dans le moyen âge.

§ III.

INSTRUMENTS A VENT.

Flûtes de divers systèmes. — Hautbois. — Chalumeaux. — Cornemuse. — Bombarde. — Krumhorns. — Trompettes de divers genres. — Trombone. — Cors et cornets.

Les noms des flûtes du moyen âge sont si multipliés, qu'on serait porté à croire qu'il y en avait un grand nombre d'espèces différentes; cependant ces noms, défigurés par les poëtes et autres écrivains de ces temps anciens où l'orthographe n'était pas fixée, ne désignent que quatre espèces de flûtes. C'est ainsi que *frestel*, *fretiau* et *frestiau* sont les noms de la flûte à trois trous, appelée *galoubet* dans les temps plus modernes; que *flaios*, *flajos*, *flagius* et *flaiole* ne sont pas autre chose que le *flageolet*, ou *flûte* à bec à six trous; que les dénominations de *fleuthe*, *fleute*, *flauste*, *fleuste* et *flaute de behaigne* appartiennent toutes à la flûte à huit trous, à moins qu'aux noms de *fleuste* ou *flauste* ne soient ajoutés les mots *à neuf trous*, ce qui n'était qu'une modification peu importante de la précédente, le neuvième trou n'étant que le huitième partagé en deux demi-trous placés sur la même ligne. La *flauste traversaine* était la quatrième espèce de flûte, c'est-à-dire la *flûte* traversière à six trous, à laquelle on a ajouté des clefs par la suite des temps pour la faire octavier avec plus de facilité, pour améliorer certaines notes et pour la facilité du doigter de certains traits. Quant aux mots *fistule* et *pipe* qu'on rencontre aussi chez les poëtes, le premier était le nom de la flûte de Pan à sept ou à neuf

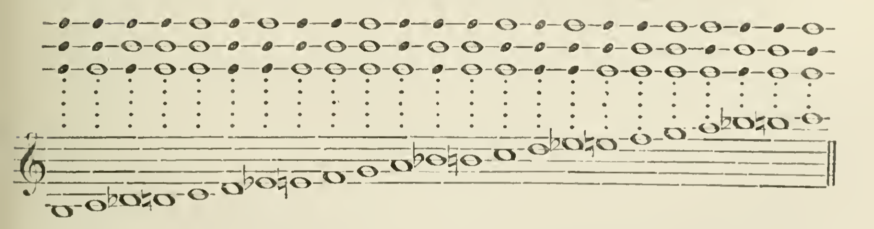
tuyaux ; l'autre n'indiquait pas d'instrument de musique proprement dit, c'était le nom d'une sorte de sifflet.

La flûte à trois trous ou galoubet est la plus ancienne, car elle existait chez les Grecs, mais avec une autre qualité de son, parce qu'elle se jouait avec une anche. Au moyen âge, comme aujourd'hui en Provence, cet instrument recevait le vent qui le faisait résonner par un bec ; ce vent allait frapper sur un biseau placé dans l'ouverture appelée la *lumière* et faisait vibrer la colonne d'air contenue dans le tube. Un premier trou était placé derrière et au bas du tube ; deux autres étaient plus bas sur le devant : le premier se bouchait avec le pouce ; les deux autres avec le premier et le second doigts. L'instrument avait cette forme (fig. 16) :

La flûte à trois trous se tenait et se jouait avec une main, pendant que l'autre frappait avec une baguette la peau tendue d'un tambourin. Ces deux instruments sont joués par la figure de la mort dans une édition de la *Danse Macabre* publiée à Lyon en 1499.

L'échelle de la flûte à trois trous a deux octaves et une quarte. Dans les notes graves, la force du vent est modérée ; on l'augmente progressivement en montant. Voici l'étendue et la tablature de l'instrument (1).

Fig. 16.



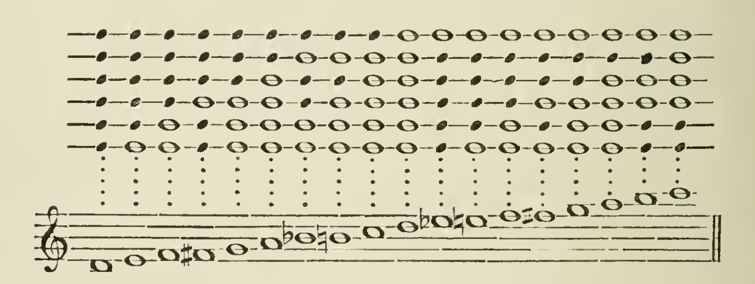
Le flageolet ou flûte à six trous, instrument qu'on voit encore dans quelques collections d'anciens organes sonores, présente cette anomalie singulière, dont la raison d'être était probablement dans la perce du tube, que tous les trous n'étaient pas à la place normale qu'ils auraient dû occuper pour diviser la colonne d'air du tube d'une manière régulière ; et que néanmoins la justesse des intona-

(1) Les points noirs indiquent les trous fermés, les o les trous ouverts.

tions n'en était pas altérée. Disons d'abord quelle était la disposition de ces trous. Le premier, percé au bas du tube, était sur le devant; le second, ouvert derrière, se bouchait avec le pouce de la main droite; les troisième, quatrième et cinquième étaient sur le devant; le sixième était ouvert derrière et se fermait avec le pouce de la main gauche.

Le flageolet ayant une longueur de $0^{m},22$, la distance du premier trou au second était de $0^{m},020$; celle du second au troisième était la même; quant au quatrième trou, il était à la distance de $0^{m},030$ du troisième et la distance était la même de ce quatrième trou au cinquième; le sixième à la distance de $0^{m},020$ du cinquième. L'instrument se jouait par un bec de sifflet ordinaire : son étendue et son doigter se voient dans cette tablature :

ÉTENDUE ET DOIGTER DU FLAGEOLET.



Pour le *mi* bémol en bas, on bouchait à moitié les trous du *mi;* pour les *sol* dièses, on bouchait à moitié les trous du *la*, et pour l'*ut* dièse on bouchait à moitié les trous du *ré*.

La flûte à huit trous présente, dès la fin du treizième siècle, un système complet, en ce qu'il avait un *discantus*, un *tenor* et un *bassus* de proportions régulières. Nous possédons dans notre collection trois instruments de ce genre : le premier est un *discantus* dont la longueur est d'un mètre, la tête comprise, et qui mesure 0 m.89 depuis la ligne du biseau jusqu'à l'extrémité inférieure. Son *la* , qui se produit tous les trous étant couverts, est précisément deux tons au dessous du *la* du diapason normal actuel de la France et sonne conséquemment le *fa*. Il y a donc à peu près deux tons et demi de différence entre le diapason du seizième siècle, au-

quel appartient notre instrument, et le diapason français avant la réforme de 1859.

Cette comparaison des diapasons par les anciens instruments, à quatre siècles d'intervalle, nous paraît très-digne d'intérêt, à cause des inductions directes que nous pouvons en tirer, particulièrement pour la voix de basse, ainsi que nous allons le démontrer.

Le ténor de la flûte à huit trous sonnait une quinte plus bas que le *discantus*, d'après ce que nous apprennent Sébastien Virdung, Martin Agricola et Ganassi del Fontego : cela est d'ailleurs prouvé par l'instrument lui-même, puisque son *ré* se produisait tous les trous étant ouverts, comme pour le *la* du *discantus*. La longueur du ténor de flûte était de 1 m.31, y compris la tête. La basse de cette flûte sonnait la quinte inférieure du ténor, suivant les mêmes auteurs et comme le prouve, en effet, sa note *sol* qui avait tous les trous ouverts, ainsi que le *ré* du *ténor* et le *la* du *discantus*. La longueur de l'instrument était de 1 m.62, la tête comprise. Or, par le diapason dont nous avons eu l'idée de nous servir, il est démontré que, quand la voix de basse chantait le *fa* grave qu'on rencontre dans presque toute la musique vocale des anciens temps, cette note répondait au contre *ré* bémol du diapason dit normal. Par ce fait, nous avons la preuve de la décadence vocale de l'espèce humaine ; car, si l'on excepte peut-être la Russie, on ne trouverait pas dans toute l'Europe une seule basse-taille qui approchât de ce contre *ré*, la plupart des basses de nos jours ayant peine à faire entendre d'un bon timbre le *fa* grave du diapason actuel. Nous n'avons plus que des barytons, c'est-à-dire des voix qui ne peuvent ni descendre ni monter. Une autre conclusion à tirer des faits que nous venons d'établir, c'est que la diminution progressive de la faculté des basses à descendre aux sons graves, est la cause réelle de l'élévation graduelle du diapason jusqu'à l'état actuel.

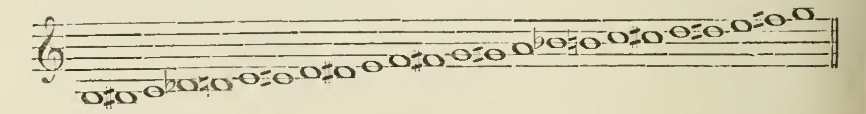
Notre flûte soprano à huit trous a, partant de l'embouchure, le premier trou derrière, pour être fermé avec le pouce : il est très-grand,


Fig. 17.

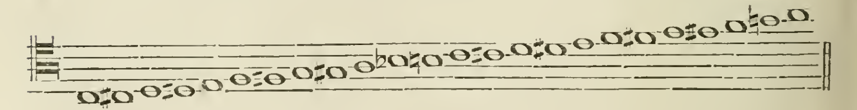
son diamètre étant de 9 millimètres. Viennent ensuite trois autres trous sur le devant : les deux premiers sont moins grands que le trou du pouce, leur diamètre n'étant que de 7 millimètres : leur écartement est de 3 centimètres. Quant au quatrième trou (le troisième du devant), il n'est pas à sa place, parce que le quatrième doigt n'aurait pu y atteindre ; c'est aussi pourquoi ce trou est beaucoup plus petit que les autres, son diamètre n'étant que de 4 millimètres : son écartement du second trou est de quatre centimètres. Une autre flûte soprano, construite vers le milieu du dix-septième siècle et qui se trouve dans notre collection, est plus régulière dans cette partie de l'instrument, le trou ayant été percé à sa véritable place et se fermant par une clef. Les cinquième, sixième et septième trous, qui se fermaient par les doigts de la main droite, ont aussi le défaut de n'être pas à leurs places normales, à cause des difficultés de l'écartement des doigts ; par cette raison, le sixième et le septième trous sont progressivement plus petits que le cinquième. Le huitième trou, qui est à sa place, se ferme par une clef. Voici le modèle de la flûte ordinaire à huit trous (fig. 17).

L'étendue de la flûte à huit trous, soprano et ténor, est de deux octaves ; celle de la basse est d'une octave et une sixte. En voici le tableau :

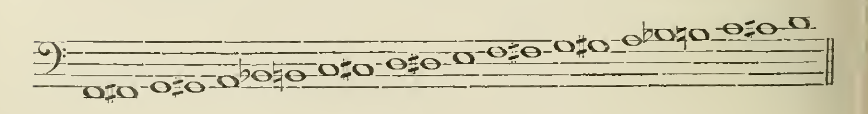
ÉTENDUE DU DISCANT OU FLUTE SOPRANO A HUIT TROUS.



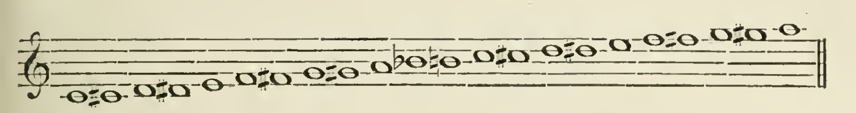
ÉTENDUE DU TÉNOR DE LA FLUTE A HUIT TROUS.



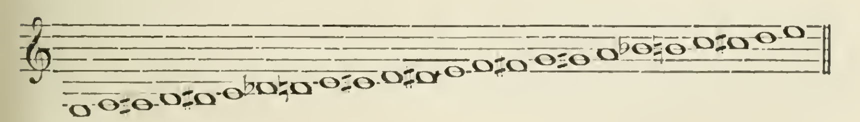
ÉTENDUE DE LA BASSE DE LA FLUTE A HUIT TROUS.



Ganassi del Fontego nous apprend (1) qu'en Italie le système des flûtes à huit trous était, dès le XVe siècle, composé de quatre instruments qui étaient le soprano, l'alto, le ténor et la basse : le *discantus* français et allemand était l'alto du système italien. L'étendue des quatre instruments était, suivant cet auteur, d'une octave et une sixte; on n'aperçoit cependant pas ce qui empêchait qu'ils eussent les quatre octaves complètes. Quoi qu'il en soit, voici le tableau de l'étendue de la flûte soprano à huit trous des Italiens à cette époque :



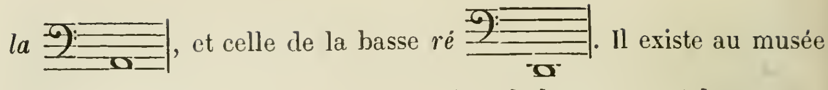
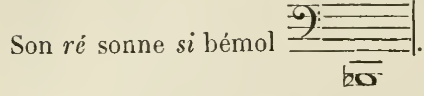
Il y eut des flûtes à huit trous en différents tons : ce fait est mis hors de doute par un instrument de notre collection. Il provient d'une ancienne série complète d'instruments à vent qui se trouvait au consulat des villes anséatiques à Anvers aux seizième et dix-septième siècles. Ces instruments étaient joués par les musiciens de la ville qui marchaient en tête des négociants se rendant à la Bourse. Notre instrument est une flûte soprano dont la longueur est de 1 m.25. Tous les trous étant ouverts, elle donne le *fa* dièse du diapason des autres flûtes que nous avons expliqué ; il en résulte que sa note la plus grave est *mi* . Le tableau suivant renferme l'échelle de cette flûte :



Si, comme on n'en peut pas douter, la classification des instruments de cette famille était dans les mêmes proportions que celle de la famille précédente, la note la plus grave du ténor devait être

---

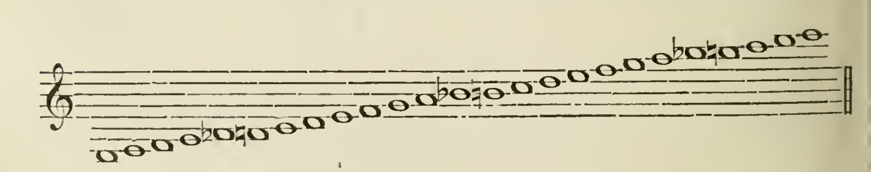
(1) *Opera intitolata la Fontegara la quale insegna a suonare il flauto con tutta l'arte opportuna ad essa istria, etc. Impressum Venetiis per Sylvestro di Ganassi del Fontego, sonator della illustr. Signoria di Venetia, author proprio*, 1535, 1 vol. in-4°, pag. 6-15.

la , et celle de la basse *ré* . Il existe au musée de Berlin une flûte basse à huit trous dont la longueur est de 3 m. 35. Son *ré* sonne *si* bémol .

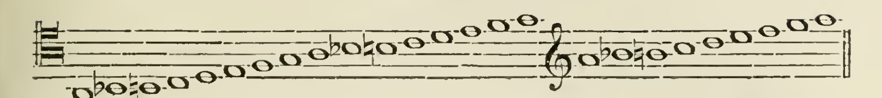
Les flûtes dites à *neuf trous* formaient une famille d'instruments dont il y avait deux dimensions différentes, l'une petite, l'autre grande. En réalité l'instrument n'avait que huit trous, le huitième étant partagé en deux demi-trous qui se fermaient alternativement par le petit doigt de la main droite dans les diverses combinaisons du doigter des instruments de petite dimension, et par deux clefs que le même doigt faisait agir dans la grande famille. La basse des flûtes de petite dimension avait une longueur de 0 m.74; celle de l'alto et du ténor était de 0 m.47 et celle du soprano 0 m.29. Les proportions étaient doublées dans les flûtes de grande taille; celles-ci étaient à l'octave inférieure des autres. L'étendue de ces flûtes était celle du flageolet.

Comme tous les instruments du moyen âge, particulièrement depuis la fin du treizième siècle, la flûte traversière (*flauste traversaine*) formait une famille de quatre voix, appelées : *discantus* ou *soprano*, *alto*, *ténor* et *basse;* mais l'alto et le ténor se jouaient avec la même flûte. Les instruments de cette espèce avaient six trous sans clef; cependant leur longueur était si grande, que les doigts ne parvenaient à les boucher qu'avec peine, quoique les trous, n'étant point à leurs places normales, fussent percés obliquement. Au quinzième siècle, la longueur de la flûte soprano était de 1 m.20; celle de l'alto et ténor, de 1 m.51; celle de la basse, de 1 m.82. Leur poids était si considérable que, pour les jouer, on les plaçait sur un support. Le tableau suivant fait connaître l'étendue de ces instruments.

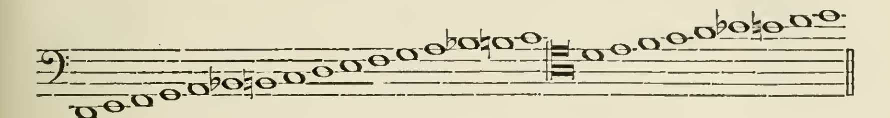
ÉTENDUE DE LA FLUTE TRAVERSIÈRE SOPRANO.



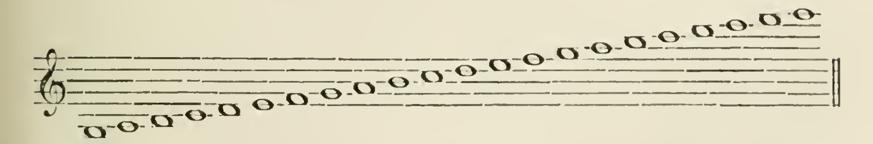
ÉTENDUE DE L'ALTO ET TÉNOR DE LA FLUTE TRAVERSIÈRE.



ÉTENDUE DE LA BASSE DE LA FLUTE TRAVERSIÈRE.



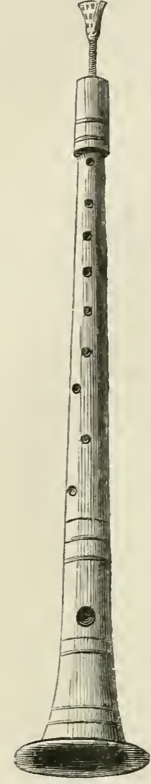
On voit dans l'*Harmonie universelle* de Mersenne qu'avant le commencement du dix-septième siècle, ou du moins vers cette époque, des modifications importantes avaient été faites à la flûte traversière (1), la flûte soprano de cette espèce ayant monté d'une tierce; car, d'après l'étendue qu'il lui donne, la note la plus grave est *sol*. Cet auteur n'indique pas les demi-tons de l'instrument; cependant ils se faisaient, sans aucun doute, comme ils se sont faits plus tard, et comme ils ont dû se faire sur les plus anciennes flûtes traversières. Mersenne garde aussi le silence sur les flûtes ténor et basse; mais le quatuor de flûtes qu'il donne comme exemple prouve que ces instruments existaient et qu'ils étaient encore en usage. Voici l'étendue que Mersenne donne à la flûte soprano de son temps :



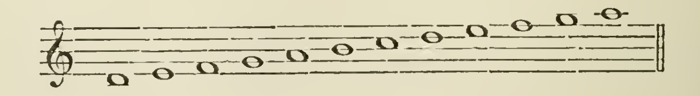
Aucune indication du genre de l'instrument appelé *douçaine* par les poëtes du moyen âge ne peut être tirée de leurs vers, bien qu'on les ait cités souvent. Nous l'avons dit, dans toutes les citations de ces poëtes auxquelles se sont attachés les écrivains qui ont entre-

(1) *Harmonie universelle, Traité des instruments*, p. 242.

pris d'écrire l'histoire des instruments, on ne trouve que des noms qui souvent conduisent à des erreurs. C'est ainsi que, tirant du nom de la *douçaine* la conclusion que les sons de cet instrument devaient être d'une remarquable douceur, on en a fait une flûte; cependant il suffit de voir la composition des plus anciennes orgues, pour avoir la preuve qu'elle était un instrument à anches, car on y voit à la fois la *dulcian* basson de 16 pieds et la *dulcian* hautbois de 8 pieds. C'est ce même genre d'instruments que Zaccopi distingue en *dolzaine con chiavi* et *dolzaine senza chiave* (1). La *douçaine* sans clef était le grand hautbois encore en usage dans les XV[e] et XVI[e] siècles : on en voit ici la figure (fig. 18) :

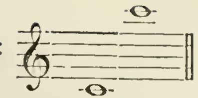

Fig. 18.

La longueur de cet instrument, son anche comprise, est de 69 centimètres. Les six premiers trous sont en ligne à peu près verticale et vont en augmentant de diamètre jusqu'au cinquième. Le septième est double sur la même ligne; le huitième, beaucoup plus petit, n'est pas à sa place normale, nonobstant son grand écartement. Plus bas que ce huitième trou se trouvent, sur les côtés, deux trous en regard, 8 et 9 centimètres plus bas encore sont deux autres trous en regard, dont un devant et l'autre derrière. Mersenne dit qu'en bouchant ces trous on baisse l'instrument (2) ; cela se comprend; cependant M. Pletinckx, professeur de hautbois au conservatoire de Bruxelles, qui a bien voulu refaire la gamme de notre instrument, a éprouvé une difficulté excessive à faire sortir les sons lorsque ces trous étaient fermés. Pour faire octavier ce hautbois, il faut fermer à moitié le premier trou. Voici l'échelle de cet instrument :

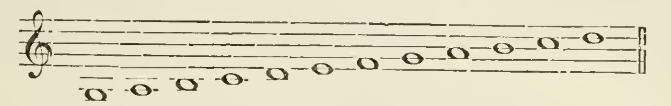


Au seizième siècle, on ajouta deux clefs au hautbois : l'étendue de

(1) *Prattica di Musica;* Venetia, 1596; p. 218.
(2) *Harmonie universelle : Des instruments*, p. 295.

cet instrument fut alors comprise entre ces limites : 

Au quinzième siècle, le ténor de hautbois avait une longueur de 0 m. 76. Il avait sept trous et le dernier se fermait avec une clef parce qu'il était trop éloigné du sixième pour que le petit doigt pût y atteindre. Cet instrument sonnait à la quinte inférieure du dessus : c'est au ténor de hautbois que s'appliquait particulièrement le nom de *douçaine*. Son étendue était celle-ci :



L'alto se jouait avec le hautbois *ténor*.

La longueur de la basse de hautbois était de 1 m. 66. On jouait cet instrument avec un bocal courbe de cuivre qui s'ajustait au trou percé au-dessus du tube ; l'anche se plaçait au bout de ce bocal, comme au basson moderne. En voici la figure (fig. 19). Cette basse de hautbois avait onze trous dont quatre, c'est-à-dire les 8[e], 9[e], 10[e] et 11[e], se fermaient avec des clefs recouvertes en partie par un barillet. L'étendue de cet instrument était renfermée entre ces limites :

Le chalumeau, *chalemie*, *chalemelle* du moyen âge, évidemment venu de la flûte simple à anche des Grecs et des Latins, κάλαμος, *calamus*, qui avait été introduite chez les Gaulois, était un tube à anche de roseau ou métallique, laquelle était recouverte par un barillet surmonté dans sa partie supérieure par un petit tuyau qui servait à l'emboucher. Ce tube était percé de dix trous, dont sept en ligne droite sur le devant : le huitième était un peu sur le côté gauche et le neuvième était derrière, plus haut que le premier trou du devant : il se fermait par le pouce de la main gauche, de même que le huitième se bouchait par le pouce de la main droite, qui faisait un petit mouvement de conversion. Le dixième

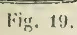
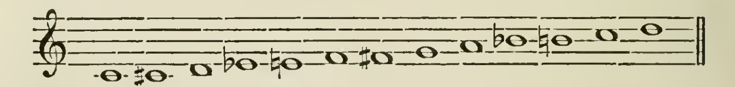


Fig. 19.

trou se trouvait sur un renflement arrondi du tube au-dessous du barillet de l'anche et se fermait par une clef dont le bout de la tige était près du neuvième trou; son mouvement s'exécutait par la pression du pouce qui fermait ce trou. L'anche, taillée en biseau, s'introduit dans le haut du tube et était recouverte par le barillet.

L'étendue du chalumeau était limitée à l'échelle chromatique d'une neuvième, ainsi qu'on le voit ici :



Le chalumeau n'octaviait pas.

La *bombarde* fut un chalumeau qui sonnait à la quinte inférieure de celui dont il vient d'être parlé. Elle concertait probablement avec la *chalemie*, d'après ce passage de la chronique rimée de Bertrand du Guesclin :

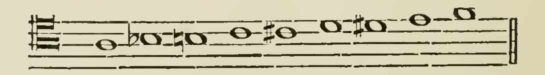
> Ny ot trompe sonore, ne autre cor baudit,
> Ne nulle chalemie, ne bombarde ossi.

La bombarde avait sept trous devant et deux derrière : le septième se fermait avec une clef. Son échelle avait cette étendue :

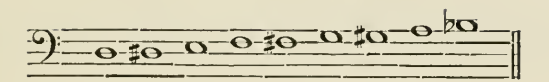


Il y eut en Allemagne des instruments à anche du même genre appelés *Schalmey* (chalumeau) et *Bomhart* (bombarde). Ils étaient plus longs que les instruments français et leurs trous étaient percés dans la seconde moitié du tube : ces trous étaient au nombre de neuf, dont sept sur le devant. Leur forme était celle qu'on voit fig. 20 et 21, page 189. L'étendue de ces instruments était fort bornée encore, car elle n'était que d'une sixte chromatique, comme on le voit ici :

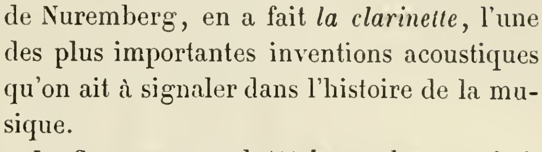
ÉTENDUE DU SCHALMEY.



ÉTENDUE DE LA BOMHART.



En perfectionnant le chalumeau et le combinant en partie avec la bombarde, Jean-Christophe Denner, facteur d'instruments à vent



de Nuremberg, en a fait *la clarinette*, l'une des plus importantes inventions acoustiques qu'on ait à signaler dans l'histoire de la musique.

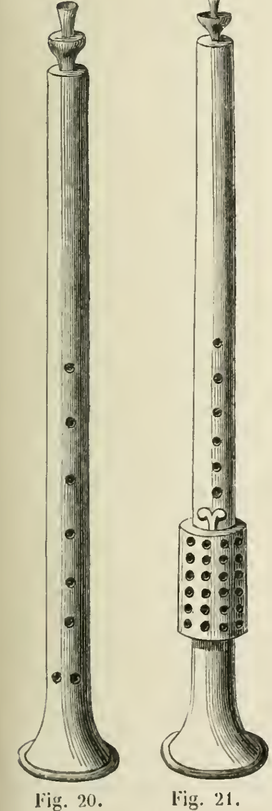


Fig. 20. Fig. 21.

Le *Cromorne* ou plutôt *krummhorn*, qui signifie *corne courbe* ou *recourbée*, n'est pas mentionné par les poëtes français du moyen âge : son nom démontre qu'il était originaire de l'Allemagne. Le cromorne était un chalumeau recourbé par le bas en forme de crosse; c'est pourquoi on lui donnait en France le nom de *tournebout*, au commencement du seizième siècle; cependant celui de *cromorne* prévalut jusqu'au commencement du dix-huitième siècle. On ignore l'époque où commence, dans le moyen âge, l'usage de cet instrument : son nom ne paraît pas, du moins à notre connaissance, dans les poésies des *Minnesinger*. Cependant il était d'un usage général au quinzième siècle et formait déjà une famille complète de *discant*, *alto*, *tenor* et *bassus* : on peut en tirer la conséquence que l'instrument était beaucoup plus ancien et pouvait remonter jusqu'au treizième siècle.

Le principe de la construction du cromorne était le même que celui du chalumeau, son anche étant aussi enfermée dans une boîte ou capsule surmontée d'un petit tuyau par lequel se faisait l'insufflation; cependant la perce du tube était différente, puisque six trous suffisaient au cromorne pour produire l'échelle chromatique d'une

neuvième, pour laquelle il y avait six trous au chalumeau. Un septième trou fut ajouté à l'instrument, dans le dix-septième siècle : on le fermait avec une clef. Nous donnons ici les figures proportionnées des quatre instruments qui composaient la famille des cromornes :

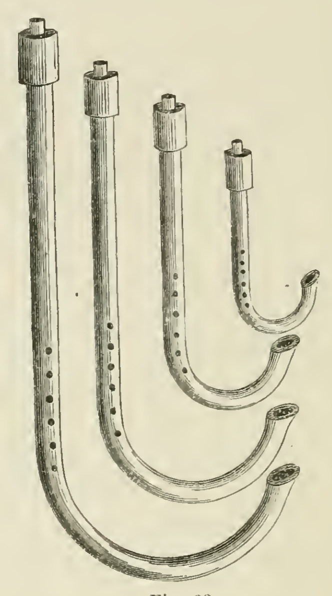
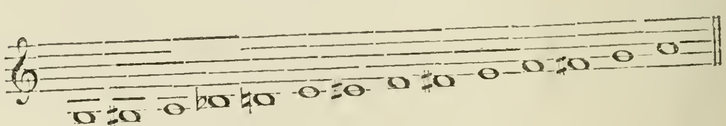


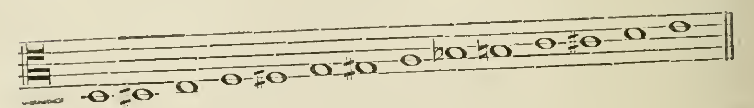
Fig. 22.

Le tableau suivant présente l'étendue des quatre instruments de la famille des cromornes :

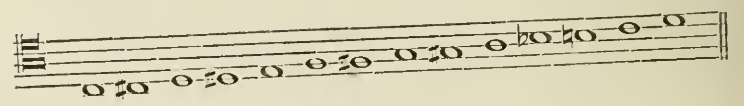
DISCANT OU DESSUS.



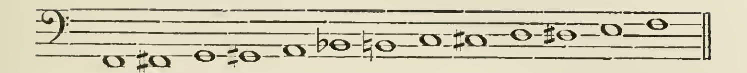
ALTO.



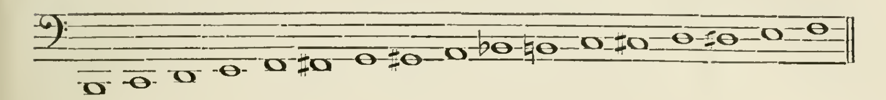
TÉNOR.



BASSE.



A la fin du quinzième siècle, quatre notes graves furent ajoutées au cromorne basse et son échelle fut alors comme on la voit ici :
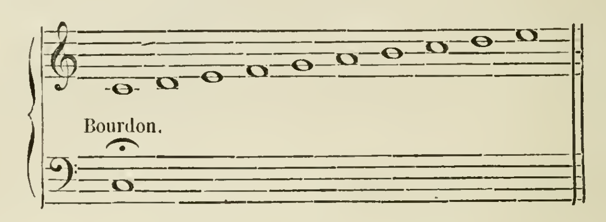


Musette, *mose*, *chevrette*, *estive*, étaient les noms par lesquels on désignait, au moyen âge, une variété de la *cornemuse*, *tibia utricularis* des Latins, instrument qui se retrouve partout dans les temps les plus anciens, car nous avons signalé son existence chez les Assyriens, Babyloniens, Phéniciens, Hébreux, dans l'Inde, la Perse et l'Arabie (1) : tous les peuples de l'Europe l'ont pareillement. Ainsi que nous l'avons dit, à l'occasion de l'*organistrum*, c'est la cornemuse ou musette qui était appelée *symphonia* dans l'antiquité. A vrai dire, la cornemuse et la musette ne sont autre chose que le chalumeau avec son anche recouverte d'une boîte surmontée d'un court tuyau d'embouchure sur lequel agit l'air comprimé dans une outre ou réservoir. Cette outre, formée d'une peau de mouton et de chèvre, contient l'air qui y est insufflé par un tube court. Indépendamment du chalumeau chanteur, il y en a un autre beaucoup plus long attaché à l'autre, lequel rend un seul son grave et qui est appelé *bourdon :* le chalumeau a son anche particulière. Depuis le dix-septième siècle, la plupart des cornemuses ont deux bourdons dont l'un, plus petit que l'autre, sonne la quinte du son grave.

La *musette*, qui fut autrefois un instrument de chambre et d'amateur, différait de la cornemuse en ce que l'outre était plus petite, que l'air était moins comprimé et que le son était plus doux. Elle n'avait pas de tuyau insufflateur, le vent étant fourni à l'outre par un soufflet intérieur que le bras de l'exécutant faisait mouvoir. La mu-

(1) *Histoire générale de la musique*, t. I, p. 346-347 ; p. 399. — T. II, p. 157 et suiv. p. 303 ; p. 419.

sette était également dépourvue de grands tuyaux de bourdon, quoiqu'elle eût deux ou trois de ces bourdons qui formaient à volonté harmonie de quinte et octave, au moyen d'anches en forme de lames vibrantes comme celles de l'harmonium. Par des ressorts, on ouvrait le passage à l'air pour un seul bourdon, pour deux ou pour trois.

L'étendue de la cornemuse du moyen âge était celle-ci :



L'ancien nom italien de la cornemuse était *piva*. Il y avait aussi, en Italie, une petite musette de chambre appelée *sordellina*. Le nom de *cornamusa* est aujourd'hui celui de la grande cornemuse que jouent les pâtres et les chevriers. Le nom de *zampogna* est aussi employé pour désigner cet instrument : cependant l'expression n'est pas plus exacte que n'était, en France, celle de *chalemie* pour le même instrument, car *zampogna* est le nom italien du chalumeau, comme *chalemie* l'était en France au moyen âge. Le nom allemand de la cornemuse est *Sackpfeiff*.

En jetant les yeux sur les amas de citations de poëtes ou d'autres auteurs faites par les archéologues sur les instruments de musique du moyen âge, citations desquelles il n'y a rien d'utile à tirer ni de véritablement historique, nous ne pouvons nous empêcher de rappeler ce passage du gros livre de P. Mersenne, qui n'a pas toujours écrit d'aussi bon sens : « J'ay desja dit en d'autres lieux que ie ne m'a-« muse pas à rechercher l'origine des dictons, laquelle est le plus « souvent incogneuë, ou inutile, d'autant que l'intelligence des « instruments ne dépend pas de leurs noms, etc. » Rien ne prouve mieux l'exacte vérité de cette dernière phrase, que le vide de ce qu'on a généralement écrit depuis environ trente ans sur le sujet qui nous occupe, en accumulant des noms, sans chercher à connaître les choses en elles-mêmes. Que fallait-il pour atteindre à ce but? étudier les instruments dans leur système : voilà ce qu'on n'a pas fait. Il en est des cornets comme des autres instruments : on a cité

des vers du *Roman de Claris*, du *Dict des hérauts*, du *Roman de la Rose*, du *Roman du Renart*, de la *Chanson de Roland* et d'autres; mais cela n'apprend rien, quant à la nature de ces instruments, à leur système de construction, à la qualité de leurs sons, à leur étendue. Cependant il n'y a pas d'instrument qui puisse nous intéresser davantage que les cornets; car, non-seulement ils étaient les organes habituels de la musique instrumentale, mais c'était toujours eux qu'on réunissait aux voix, quand elles ne chantaient pas seules.

Les premiers cornets du moyen âge furent faits avec des cornes d'animaux, lesquelles étaient ordinairement par paires. Visitant en 1840 la collection très-intéressante des anciens instruments de la chapelle des ducs de Modène, dans un château de plaisance près de cette ville, nous eûmes occasion d'y examiner une grande corne de buffle garnie en argent ciselé d'un travail exquis du XIIIe siècle. Elle avait été percée, vidée, et avait trois trous forés en ligne verticale vers le gros bout. L'embouchure, en argent, avait une forme concave assez semblable à l'embouchure de la trompette. Le gardien de cette collection, et de beaucoup d'autres objets d'art qui se trouvaient dans ce palais, nous dit qu'il y avait autrefois, au nombre de ces instruments, une autre corne semblable à celle que nous examinions : elle avait disparu, sans qu'on sût par quelle cause. Du Cange cite un inventaire de la Sainte-Chapelle de Paris, daté de 1376, dans lequel il est fait mention de deux anciens cornets d'ivoire à côtes, dont chacun avait deux cercles de cuivre doré (1). On voit la forme des plus anciens cornets fig. 23.



Fig. 23.

Dès le quinzième siècle, les meilleurs cornets furent faits en bois de cormier ou de poirier qu'on recouvrait de cuir noir pour leur conservation. Le dessus ou *discantus* avait six trous. Le ténor avait un trou de plus qui se fermait avec une clef. La basse avait huit trous; le dernier se fermait aussi avec une clef. En France le ténor avait la même

(1) Voce CORNETUM. — *Item, in eodem thesauro duo corneti eboris albi antiqui ad costas, habentes quilibet duos circulos cuppri deaurati.*

forme que le dessus : en Italie et en Allemagne on donnait au ténor la forme recourbée du cornet basse. On en voit ici les figures (fig. 24 et 25) :

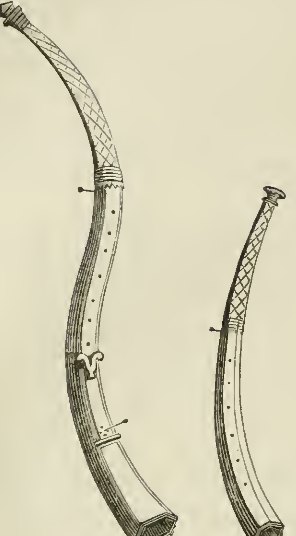
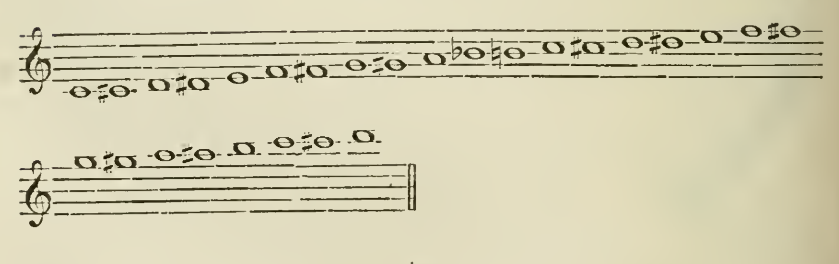


Fig. 24. Fig. 25.

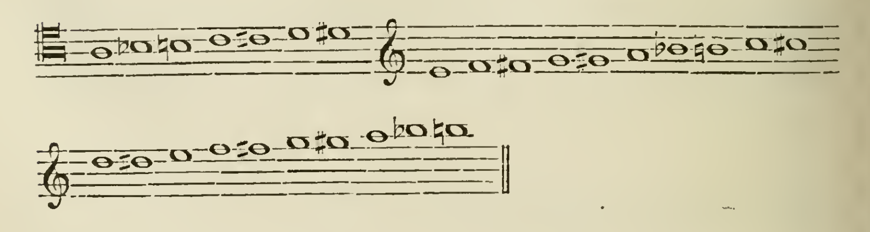
La partie d'alto se jouait tantôt avec le cornet soprano, tantôt avec celui du ténor. L'étendue de ces instruments était de deux octaves chromatiques : la seconde octave se faisait régulièrement par le même doigté que la première, en octaviant par un souffle énergique. Le ton des cornets n'était pas le même dans tous les pays : en France, la note grave du cornet soprano était cet *ut* ; en Allemagne et en Italie cette note était le *la* .

Le ténor était partout une tierce au-dessous du soprano, et la basse, une quinte au-dessous du ténor. Le tableau suivant présente l'échelle des trois instruments.

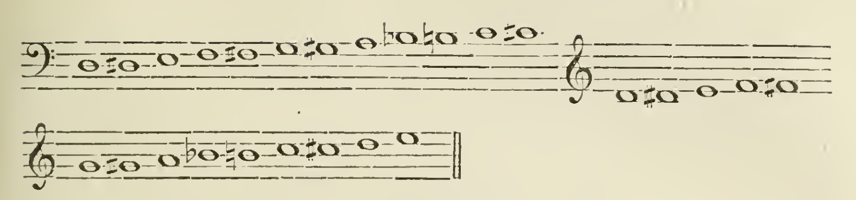
DESSUS.



TÉNOR.



BASSE.



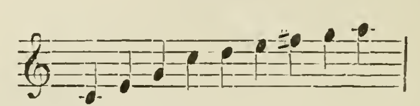
Vers la fin du seizième siècle, il y avait d'habiles joueurs de cornet qui dépassaient ces limites; par exemple, on voit dans le traité méthodique de Michel Prætorius (1) que le soprano du cornet allait, par exception, jusqu'à ces notes : . On exécutait avec facilité sur cet instrument des traits rapides, tous les ornements du chant et le trille.

Aucun monument du moyen âge n'offre l'image du cor circulaire, connu seulement depuis la fin du seizième siècle : on n'en voit aucun dans les collections d'instruments anciens. Le cor de chasse et de combat se présente partout sous la forme de la simple corne. L'embouchure, évasée au dehors, allait intérieurement se rétrécissant en forme conique.
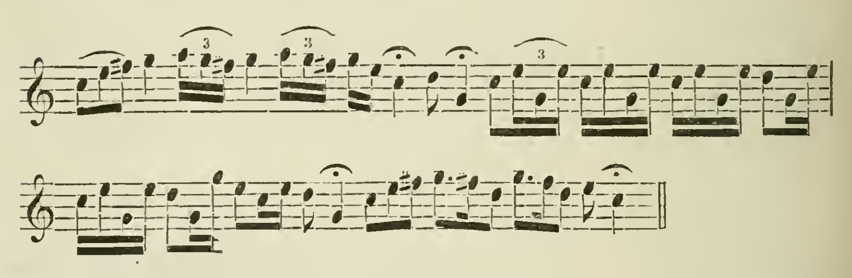
Le cor de pin, dont il est parlé dans le *Roman de Claris* : « *Là oïssiez maint cor de pin* », n'était autre chose que le tube dont se servaient les pâtres de la Suisse depuis le treizième siècle, et dont ils faisaient usage dans le quatorzième, comme d'un porte-voix, pour s'avertir mutuellement, d'une montagne à l'autre, de l'approche de leurs ennemis. Le nom de cet instrument dans le pays est *Alp-horn,* c'est-à-dire, *cor des Alpes*. On entendait encore, il y a moins d'un demi-siècle, résonner le *Alp-horn* dans les montagnes de la Suisse; mais l'affluence des touristes a changé les mœurs locales et les sons de l'instrument ont cessé comme le chant du *Ranz des vaches*. Cet instrument rustique était fait de deux pièces ajustées l'une à l'autre. La partie supérieure était formée d'une branche de pin longue de 1 m.66 à 2 m.33, laquelle était percée dans toute sa longueur : cette partie s'emboîtait

(1) *Syntagm. mus.*, t. II, p. 22, IX.

dans une pièce de même bois, plus large et un peu recourbée, en augmentant de volume vers son extrémité. Cette partie, également creusée, formait un bassin d'environ 8 centimètres de diamètre; le diamètre de l'embouchure n'était que de 22 millimètres. La forme du *cor de pin* ou *Alp-horn* était à peu près celle du *lituus* des Romains. Son échelle de sons était celle qu'on voit ici :



Le *fa* n'était pas précisément dièse, mais il s'en approchait davantage que du *fa* naturel. On aurait pu corriger ce défaut par une perce régulière du tube de l'*Alp-horn*, mais il est plus que douteux que l'intonation juste eût fait autant de plaisir aux pâtres montagnards. Il y avait, en effet, un certain charme mélancolique et sauvage dans l'emploi de ce *fa* dièse, tel qu'on l'entendait dans les préludes de Ranz des vaches semblables à celui-ci :
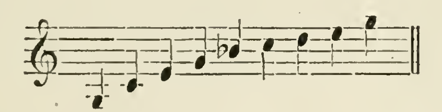


Jamais un *fa* naturel n'aurait pu remplacer, pour une oreille suisse, le son équivoque qui donnait aux phrases qu'on vient de voir un caractère si original. La sonorité de l'instrument, la nature des chants qu'il faisait entendre et l'irrégularité de ses modulations, avaient besoin, pour produire leur effet, de l'aspect du pays pour lequel cette musique était faite. La physionomie imposante des montagnes et des forêts qui les couronnent, la solitude des vallées, les accidents singuliers de la lumière, les clochettes des troupeaux, les mœurs des habitants, tout cela, disons-nous, était l'accompagnement nécessaire des chants naïfs et des instruments agrestes qu'on entendait dans les Alpes.

Nous ne chercherons pas comme Roquefort, Bottée de Toulmon, Kastner et d'autres, ce que pouvait être le *cor sarrazinois* dont il est

parlé dans le *Roman de la Rose* et ailleurs, attendu que les Sarrasins ou Arabes n'en ont jamais eu. Le cor sarrazinois était le *néfir* ou le *cheipour*, c'est-à-dire une trompette que nous avons fait connaître dans le deuxième volume de notre Histoire (p. 156-157).

Dans la *buccine, busine, buisine* ou *bosine*, et dans la *trombe* ou *trompe* des écrivains du moyen âge, on ne peut que reconnaître des trompettes, et l'on ne doit pas s'arrêter à ce vers de Guillaume de Machaut: *trompes, buisines et trompette,* lequel semble indiquer que la trompe et la buisine étaient autre chose que cet instrument : le poëte avait besoin de compléter son vers et *trompette* n'est là qu'une cheville; il est hors de doute que *trompe* en est l'équivalent. La *buccine* ou *busine* est évidemment la *buccina* latine; c'est donc aussi une trompette. Nous avons démontré, dans le troisième volume de cette Histoire (p. 511) que la *buccina* était une trompette courbe; il en était de même de la *busine*. Quant à la *trompe* ou *trombe*, elle répondait à la *tuba* ou trompette droite des Romains : elle était la trompette de guerre ou des tournois : on en a la preuve dans un passage extrait d'un manuscrit de Berne par M. Jubinal (1), où on lit : *Trompeurs trompent quand li chevaliers doivent aller à la bataille;* et plus loin : *Toutes les fois que li chevaliers doivent issir pour faire aucune besogne, les trompeurs trompent.* Quelle que soit la forme de ces instruments, elle ne modifie pas leur échelle, qui est toujours celle-ci :



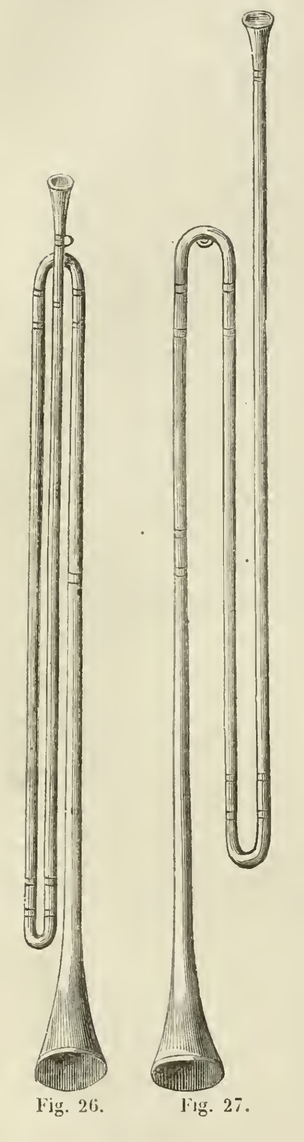
Le diamètre du tube déterminait alors, comme il le fait aujourd'hui le timbre de l'instrument, lequel était d'autant plus strident que le tube était plus étroit.

Il y eut, dans le seizième siècle, d'autres trompettes dont le son était modifié par certains accessoires; telles furent la *tromba sordina* et la *zimbale* ou *cimbale;* il en sera parlé au sixième volume de cette Histoire.

Le *clairon*, connu aussi sous les noms de *clarion, clara, claraius*

(1) *Rapport à M. le ministre de l'instruction publique* (Paris, 1838), p. 18.

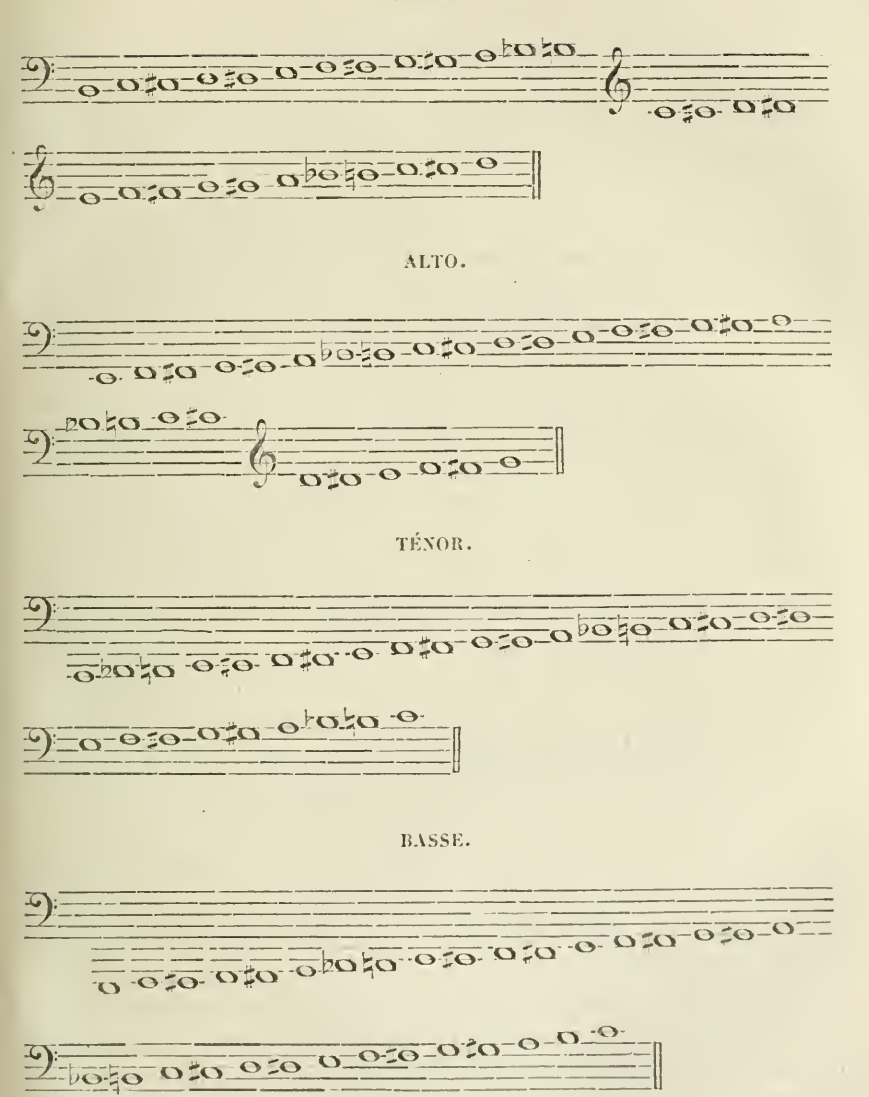
et *clareta*, était une trompette d'un diapason plus élevé que la trompette ordinaire. Le tube était étroit et le son strident.


Fig. 26. Fig. 27.

Les Allemands avaient un autre clairon appelé *Thurnerhorn*, dont les branches étaient tournées en sens inverse. Nous donnons ci-contre la figure du *clairon* (26) et celle du *Thurnerhorn* (27).

Le *saquebute*, en italien *trombone* ou grande trombe, n'est point mentionné par les écrivains du moyen âge. Cependant cet instrument existait déjà au quinzième siècle, suivant la figure qu'on en voit dans un tableau du Pérugin qui est à l'Escurial. Sa forme était la même que celle du trombone à coulisse dont l'usage n'a pas entièrement cessé au moment où ceci est écrit. Dans le seizième siècle, on en forma un système complet composé des soprano, alto, ténor et basse. Cet instrument était dès lors chromatique par l'allongement et le raccourcissement de son tube glissant sur la coulisse. Nous expliquerons plus tard par quelles modifications on lui a donné certains avantages dont il était privé dans sa forme primitive. Le trombone à coulisse étant connu, nous croyons inutile d'en reproduire la figure; mais nous donnons le tableau de l'étendue des quatre instruments telle qu'elle était dès le seizième siècle. Suivant Prætorius, le trombone basse descendait jusqu'au *mi* au-dessous de l'*ut* (1), probablement par le procédé qu'on nomme *pédales*.

(1) *Syntagma mus.*, t. II, p. 20.



En France et en Italie, il n'y avait qu'un saquebute ou trombone dont l'échelle était chromatique, par le même principe que ceux de l'Allemagne, et dont les limites étaient [musical notation].

§ IV.

INSTRUMENTS A CLAVIER.

Le clavicorde. — Le clavicembalum. — Le claviciterium. — La virginale. — Orgues portatives. — Positif. — Grandes orgues. — Régale.

Deux instruments mécaniques presque contemporains, mais dont le principe est différent, ont eu pour origine les instruments à cordes pincées et à cordes frappées de l'Orient. Ces deux principes y existaient, de toute antiquité, dans le trigone assyrien dont les cordes étaient percutées par une baguette et dans la harpe de l'Égypte dont on pinçait les cordes. On retrouve ces mêmes principes chez les Arabes antérieurement aux croisades, car c'est le *pisantir* de l'Arabie qui est devenu d'abord le *psaltérion* à cordes pincées, puis *le clavecin* quand on lui eut appliqué un procédé mécanique, et c'est le *qânon* des mêmes contrées qui, transformé en *tympanon* à cordes frappées par des baguettes, devint ensuite le *clavicorde*. Ce ne fut qu'au douzième siècle que les deux instruments arabes furent introduits en Europe par les croisés ; l'invention du clavicorde et du clavecin (*clavicembalum*) est donc postérieure à cette époque. Il serait difficile de déterminer avec précision le temps où furent inventés ces nouveaux instruments ; cependant on peut en approcher à l'aide de certaines considérations. Les poëtes et les autres écrivains des XIIIe et XIVe siècles n'en parlent pas ; mais si l'on considère qu'ils avaient déjà acquis d'assez grands développements au quinzième siècle et qu'ils avaient dès lors une construction régulière, on peut en conclure que les premiers essais qui en ont été faits remontent au moins jusqu'au quatorzième.

Il existe dans la bibliothèque de l'université de Gand un recueil manuscrit de traités de musique dont les auteurs ont vécu depuis le dixième siècle jusqu'au quinzième. Cette copie, fort belle, porte les dates de 1503 et 1504. Au nombre des ouvrages qu'elle renferme se trouve un traité des instruments anciens, dont l'auteur n'est pas nommé et qui a pour titre : *De diversis monochordis, tetrachordis, pentachordis, exachordis, eptachordis, octochordis, etc., ex quibus diversa formantur instrumenta, cum figuris instrumentorum.* On y trouve la description du

clavicembalum, qui s'y offre, sans aucun doute, dans son état primitif. Le clavecin, tel qu'il est représenté dans ce manuscrit, a le mécanisme du *clavicorde*, lequel consiste en une lame métallique placée verticalement sur l'extrémité de la touche et qui frappe directement la corde. Chaque note n'a qu'une corde; les notes, au nombre de huit, donnent l'échelle ascendante *la, si* ♭, *ut, ré, mi, fa, sol, si* ♮. On voit qu'il n'y a là que le premier essai d'un instrument nouveau. D'autre part, Bottée de Toulmon a trouvé, dans un manuscrit du XV[e] siècle, les règles pour la fabrication d'un clavicorde et d'un clavecin, chacun de trois octaves, ainsi que la description d'un autre instrument à clavier de quatre octaves, appelé *dulce melos* et dont nous parlerons plus loin (1). Or, si l'on compare de pareils instruments, existant au XV[e] siècle, avec celui du manuscrit de Gand, on pourra reporter l'invention de celui-ci à la fin du treizième siècle.

Le *clavicorde*, dont le nom usité en France et en Angleterre était *manichordion* ou *manicorde*, avait la forme d'une caisse oblongue et rectangle. Aux XV[e] et XVI[e] siècles, cette caisse était petite, le clavier n'ayant que trois octaves et une note ou 38 touches, en commençant par *la* [portée en clé de fa] et ayant l'échelle chromatique jusqu'à *si* [portée en clé de sol], ce qui donne une longueur d'environ 70 centimètres pour toute la caisse, les côtés compris. L'instrument se posait sur une table. Sa table d'harmonie avait environ neuf vingtièmes de la longueur de la caisse ou 31 centimètres. Sur cette table étaient collés plusieurs petits chevalets, à de certaines distances, lesquels divisaient quelques-unes des cordes, de telle sorte que les parties de la même corde contenues entre les pointes de trois chevalets produisaient deux intonations différentes. Ce système avait été imaginé parce que l'instrument avait moins de cordes que de touches, et que les deux parties résonnantes d'une même corde étaient suffisantes pour deux touches. De là vient que les extremités des touches, portant les lames verticales de

(1) *Dissertation sur les instruments de musique employés au moyen âge*, p. 64.

Ce manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris, n° 7295 in-fol, contient, entre plusieurs traités d'instruments d'astronomie, un écrit qui a pour titre : *De compositione clavicembali, clavicordii*, etc. Le même ouvrage traite aussi *de Organis*. Il y voit le plus ancien exemple connu de l'*abrégé* du clavier de l'orgue.

cuivre qui devaient faire vibrer les cordes, étaient tournées en divers sens, pour frapper les cordes aux points qui répondaient à leur degré dans l'échelle. Cette disposition se voit dans la figure suivante d'un clavicorde du commencement du XVIe siècle, empruntée au livre de Martin Agricola sur les anciens instruments de l'Allemagne (1).

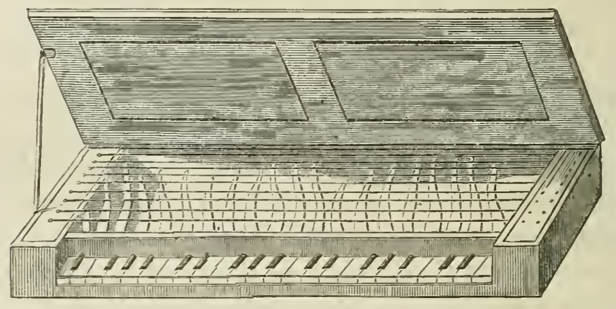


Fig. 28.

Cette disposition irrationnelle n'eut, dans l'origine, d'autre but que de réduire l'instrument au moindre volume possible, pour le rendre portatif. Plus tard on l'étendit à une échelle plus vaste qui atteignait cinq octaves et l'on simplifia la disposition des chevalets; mais le système absurde de la construction du clavier, qui n'avait plus de raison d'être, trouva des partisans jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle dans le nord de l'Allemagne.

Ainsi qu'on vient de le voir, le *clavicorde* fut la première application de la mécanique à la sonorité des cordes frappées du tympanon. Le manuscrit du quinzième siècle dont a parlé Bottée de Toulmon, sans dire où il se trouve, renferme l'indication d'un instrument mécanique à cordes frappées, alors connu sous le nom de *dulce melos*, dont le système de construction paraît plus rationnel en ce qu'il y avait autant de cordes que de touches, et dont les sons devaient être moins aigres, les cordes étant frappées par des morceaux de bois léger, au lieu de l'être par des lames de métal : toutefois l'instrument paraît avoir laissé beaucoup à désirer, l'écrivain du quinzième siècle le disant grossièrement fabriqué. Voici ses paroles : « Notandum pro compositione instrumenti vocati dulce melos, quod ins-

(1) Ouvrage cité, p. 27.

« trumentum istud, prout pro præsenti occurrit potest tribus modis « componi : 1° modo : vulgariter et grosso modo quemadmodum « fit de quo quantum de præsenti parum curo quia in ipse cum « baculo fit contractum cordarum sonantium ruraliter. 2° modo : « potest componi dictum instrumentum admodum clavicordii, etc. » De ce que cet instrument pouvait être aussi construit dans le système du clavicorde, il résulte évidemment que, dans le premier mode de fabrication, chaque touche avait sa corde. Le *dulce melos* fut le même instrument qu'on appelait *dulcimer* en Angleterre; or on sait que la forme de celui-ci était triangulaire, et qu'on l'a donnée un peu plus tard à l'*épinette*.

Le *clavicembalum*, ou le clavecin du quinzième siècle, avait des dimensions à peu près semblables à celles du clavicorde, mais c'était un instrument d'espèce différente, les cordes étant pincées au lieu d'être frappées : c'était le psaltérion auquel on avait appliqué le mécanisme d'un clavier. Bottée de Toulmon, voulant expliquer la différence du *clavecin* et du *clavicorde*, dit : « La différence qu'il y avait entre le « *clavicembalum* et le *clavicorde* ou *manicordion*, c'est que le premier « de ces instruments avait la forme d'un piano à queue de nos jours, « et que, dans l'autre, le clavier était placé sur le milieu de la boîte, « comme dans nos pianos carrés. » En écrivant ce passage, Bottée de Toulmon prenait les modèles des instruments dans le dix-septième siècle; mais, au quinzième, les choses n'étaient pas en cet état. Le clavecin était alors un petit instrument dont la caisse oblongue et rectangle n'avait que 70 à 75 centimètres de longueur. Sébastien Virdung nous en donne la figure dans les premières années du seizième siècle; nous la reproduisons ici :

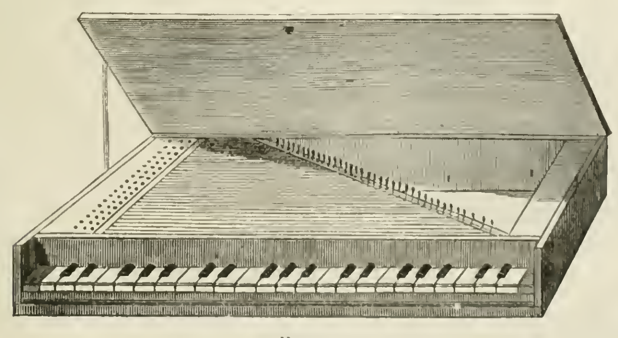


Fig. 29.

L'étendue de ce clavecin était de trois octaves et une tierce, commençant à *ré* et finissant à *fa* . Son échelle était entièrement chromatique et le nombre de ses touches était de quarante. Toutefois le même auteur nous apprend qu'il y avait aussi des clavecins dont le clavier avait une autre disposition, commençant à *fa* et finissant à *sol* : ce clavier n'avait que trente-neuf touches.

Le mécanisme du clavecin de cette époque consistait en une tige attachée verticalement au bout de chaque touche et portant à son extrémité supérieure une petite languette à bascule armée d'un bout de plume de corbeau d'environ 2 millimètres. Pressé sur la corde par l'abaissement de la touche, le bout de plume la faisait résonner en s'échappant comme un ressort. Dans ce mouvement la languette basculait et l'appareil redescendait quand le doigt se relevait de la touche. L'effet produit était celui d'une corde pincée par le doigt ou par un plectre.

La disposition des cordes de ce clavecin est très-digne de remarque, car elle renverse l'ordre des sons, plaçant les plus longues de ces cordes et conséquemment les sons les plus graves sous la main droite et les plus aigus sous la gauche, ce qui est le contraire de nos instruments à clavier et en opposition absolue avec les nécessités du doigté. Cette singularité se reproduit dans la forme d'un clavecin vertical de la même époque, appelé *claviciterium*, et dont on voit ci-contre la figure :

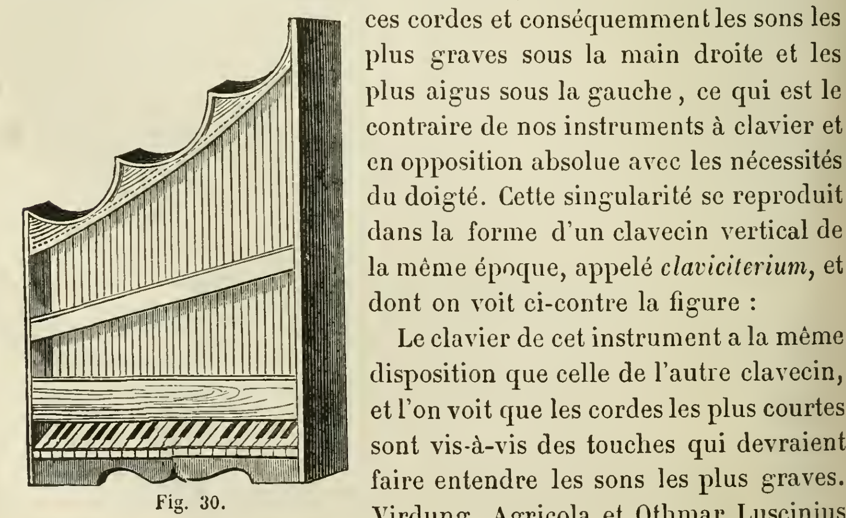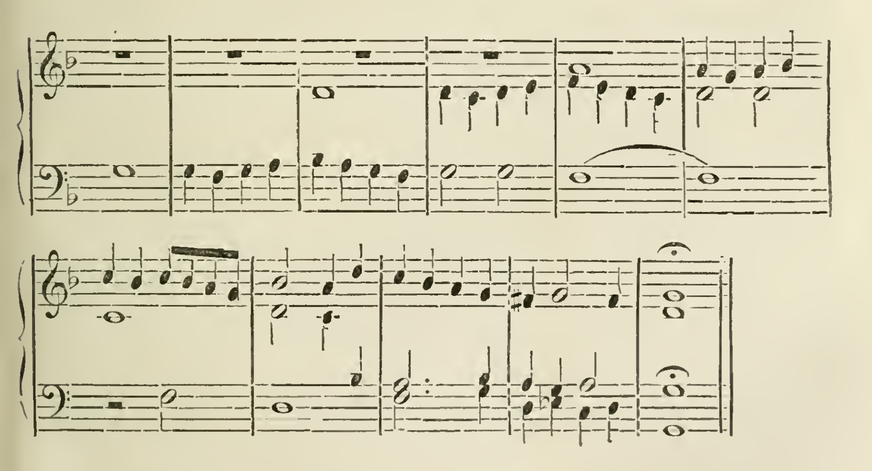


Fig. 30.

Le clavier de cet instrument a la même disposition que celle de l'autre clavecin, et l'on voit que les cordes les plus courtes sont vis-à-vis des touches qui devraient faire entendre les sons les plus graves. Virdung, Agricola et Othmar Luscinius qui, dans leurs ouvrages, ont donné ces figures d'instruments et qui étaient contemporains de l'usage de ces clavecins, ne disent pas un

mot pour expliquer ce fait extraordinaire. On a publié en divers endroits une pièce de vers latins intitulée *Organon*, laquelle fut composée, en l'honneur de l'empereur Constantin, par Publius Optatianus. Les vingt-six vers dont elle est formée augmentent chacun d'une lettre jusqu'au dernier, en sorte qu'ils figurent la disposition des tuyaux de l'orgue, dans un ordre inverse de celui qu'ont nos instruments. Il en est de même d'un petit orgue qui se voit dans un bas-relief de l'obélisque de Constantinople découvert par M. Texier et que nous avons reproduit en partie. De pareilles dispositions étaient indifférentes chez les Romains et chez les Grecs, leurs instruments ne faisant jamais entendre que le chant. Chez les Arabes et les Persans, il en est de même, et c'est par cette raison que la corde la plus grave du luth et de certaines mandolines ou tanbours asiatiques est placée à la droite du manche; mais ces exemples ne peuvent s'appliquer à ce qui concerne les instruments à clavier du quinzième siècle, ceux-ci étant destinés à faire entendre de l'harmonie, ainsi que le prouve le passage suivant emprunté au livre de Martin Agricola lui-même :



S'il ne se fût présenté dans la musique que des choses aussi faciles à exécuter, on comprend que les lignes inférieures auraient pu être jouées par la main droite et les autres par la main gauche, nonobstant les singularités du doigté; mais une objection capitale se présente pour repousser cette supposition, à savoir, qu'il existait à la même époque un autre clavecin appelé *virginale*, dont le clavier était exactement le même pour la disposition des touches, mais dont

les cordes étaient placées dans le sens opposé à celui des deux autres instruments, de manière que les sons graves étaient sous la main gauche et les autres sous la droite, ainsi qu'on le voit dans cette figure :

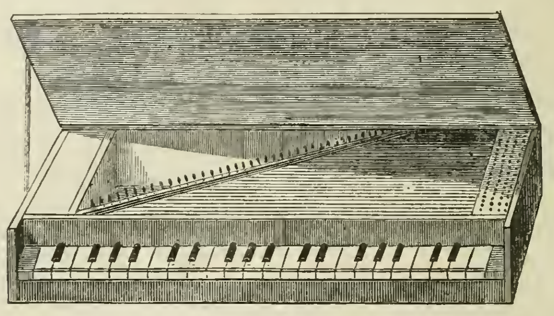


Fig. 31.

Or, il est impossible d'admettre qu'au quinzième siècle et dans la première partie du seizième, où la musique avait fait d'immenses progrès, il y ait eu deux sortes de clavecins entièrement opposés dans leur principe, et dont les uns n'auraient pas pu être joués par les musiciens accoutumés aux autres. L'art de jouer du clavecin était déjà très-avancé dans la première moitié du seizième siècle; pour s'en convaincre, il suffit de jeter les yeux sur les *Ricercari* de Jacques de Buus, imprimés en 1547 (1); on y voit avec évidence que l'école où s'est formé cet artiste était en possession d'une méthode uniforme dès longtemps mise en usage. Tout examiné et pesé, nous arrivons à la conclusion qu'il n'a pu y avoir, pour les clavecins, qu'une manière de placer les cordes qui était celle de la *virginale*, et que les autres figures ne sont, sous ce rapport, que des erreurs de dessinateur auxquelles Virdung, Agricola et Luscinius n'ont pas donné l'attention nécessaire, s'étant contentés de les publier, sans y ajouter un mot d'explication.

Les textes contemporains ne nous apprennent rien d'utile en ce qui concerne le système de construction des orgues aux douzième et treizième siècles. Pour ces instruments, comme pour tous ceux dont nous venons de parler, ce que nous présenterons comme certain à nos lecteurs résulte de découvertes modernes, particulièrement des nôtres sur les monuments mêmes. La qualification d'organiste donnée à des musiciens de cette époque reculée est souvent le seul renseignement qu'on possède sur l'existence d'orgues dans certaines églises,

(1) *Ricercari da cantare e suonare d'organo e altri stromenti*, lib. 1. In Venetia, 1547.

et même dans les cathédrales : c'est ainsi que la désignation de Pérotin, comme organiste de Notre-Dame de Paris, est le plus ancien renseignement connu sur l'existence d'un orgue dans cette église aux premières années du douzième siècle. Peut-être des recherches bien faites dans les archives générales de la France conduiront-elles à des données plus précises, soit sur la date de la construction de cet orgue, soit sur le nom du facteur, soit enfin sur les conditions de son entreprise et les sommes qui lui furent allouées pour son travail. Du Cange ne rapporte pas de documents concernant la facture des orgues du moyen âge. Dante, qui, en plusieurs endroits de ses immortels poëmes, parle d'instruments et de musiciens de son temps, ne dit rien de l'orgue. Ce qui se découvre de certain dans les monuments de cette époque, c'est qu'il s'y trouvait des instruments d'espèces différentes auxquelles on donnait le nom d'*orgue;* les uns étaient petits et se portaient suspendus au cou par un lien ; les autres, plus grands, se plaçaient sur une table et exigeaient le secours d'une personne pour faire fonctionner les soufflets ; enfin il y avait les grandes orgues d'église, qui avaient plusieurs claviers. Nous allons faire connaître ces trois variétés d'un même instrument auxquelles nous en ajouterons une quatrième appelée *régale.*

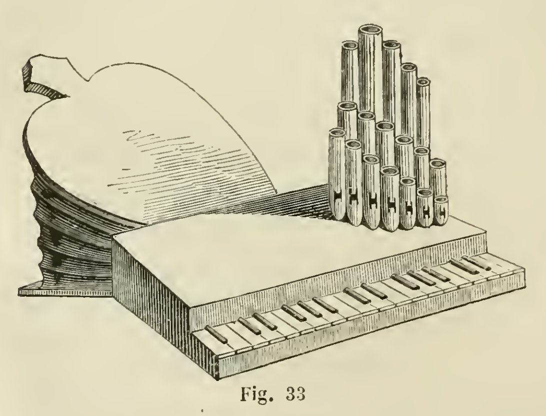

Fig. 32.

Le clavier des petites orgues portatives était joué d'une main pendant que l'autre faisait mouvoir le soufflet : leur usage était répandu ; il se prolongea jusque dans le quinzième siècle ; on en avait même fait un instrument de jongleur. Dans l'origine, ces instruments ne furent qu'une sorte de syrinx mécanique, dont les tuyaux sonnaient par le vent du soufflet, et à laquelle on avait adapté un clavier qui ouvrait la communication du vent avec les tuyaux. Bottée de Toulmon a publié la figure d'un de ces instruments du moyen âge (1), d'après la miniature d'un manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris (6,737,-3) ; nous la reproduisons ci-contre :

(1) *Collection de documents inédits sur l'histoire de France. — Instruction du comité historique des arts et monuments.* — Musique, pl. VI.

On ne voit que six tuyaux dans ce dessin : ils faisaient entendre vraisemblablement une des gammes de l'hexacorde. Un manuscrit de l'Ambrosienne de Milan, lequel est de la fin du treizième siècle ou du commencement du quatorzième, offre une meilleure représentation d'un instrument de ce genre. Le clavier a neuf touches et les tuyaux sont au nombre de dix-huit en deux rangées; ce qui indique que deux tuyaux résonnaient sur chaque touche. Bien qu'il y ait neuf touches au clavier, l'orgue n'a cependant que l'octave, une touche étant employée pour le ♭ *fa*, et l'autre pour le ♮ *mi*. D'après la taille du second rang des tuyaux, nous pensons qu'ils devaient sonner la quinte ou la quarte de ceux du premier rang. Le beau manuscrit du XV[e] siècle, de la Bibliothèque nationale de Paris, qui contient le *Miroir historial*, renferme la figure d'un orgue à 2 rangs de tuyaux et deux claviers. Au premier aspect, il semble portatif. Cependant, en considérant la forme du soufflet, on ne comprend pas que la même personne ait pu le faire agir et en même temps faire résonner les tuyaux des deux claviers.

Virdung et, d'après lui, Martin Agricola et Nachtgall (*Ottomarus Luscinius*) ont donné la figure d'un orgue portatif qui était en usage aux XV[e] et XVI[e] siècles, mais qui était très-différent de ceux dont il vient d'être parlé. Bien que d'un volume assez petit pour être transportable, il devait néanmoins être posé sur une table pour être joué, et le service de ses soufflets exigeait la présence d'une personne chargée de leur maniement. La forme de ces instruments est ainsi présentée par les auteurs qui viennent d'être nommés (fig. 33).


Fig. 33

On voit que c'était un petit orgue de chambre, mais non le véritable orgue portatif, qui se jouait en marchant. Du reste, la figure que nous venons de reproduire est faite avec négligence, car les touches du clavier sont au nombre de trente-trois, et il n'y a que dix-huit tuyaux. Quant au soufflet, il était sans aucun doute insuffisant pour

alimenter les tuyaux, bien que ceux-ci fussent en petit nombre. L'imperfection du système de soufflerie est le mal radical de la facture des orgues anciennes : elle s'est prolongée, relativement, jusque dans le dix-huitième siècle. Tous les anciens instruments que nous avons visités et joués dans notre jeunesse manquaient leur effet parce que leur soufflerie était impuissante. Ce n'est pas à dire qu'on ne multipliait pas les soufflets dès le dix-septième siècle, car on en voyait souvent sept ou huit grands pour le service d'un orgue de médiocre dimension; mais leur construction était défectueuse en ce que, ne se levant que par trois de leurs côtés, leur pression était inégale et toujours trop faible. Il en était ainsi de tous les soufflets cunéiformes. Quant aux soufflets d'appartement ajustés aux petites orgues comme celles dont nous venons de donner la figure, il est facile de comprendre leur insuffisance pour l'usage auquel ils étaient destinés.

Par opposition à l'orgue portatif, il y en avait un à plus grandes combinaisons appelé *positif*, parce qu'il était destiné à rester à la place où il était établi. Originairement, le positif n'avait point de registres mobiles pour la séparation et la réunion des séries de tuyaux qui entraient dans sa construction. Comme il n'y avait pas de soupape pour fermer l'accès de l'air à certains tuyaux, ils parlaient tous à la fois sur chaque note. Dans la suite des temps, le positif est devenu une des parties considérables d'un grand orgue ; quelquefois il forme à lui seul un instrument complet à l'usage des petites églises. Dès la fin du seizième siècle, le *positif* était déjà un instrument, ainsi qu'on en peut juger par cette figure donnée par Michel Prætorius (1) :

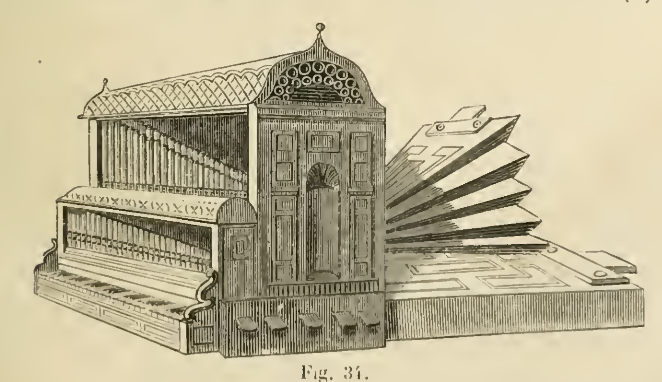


Fig. 34.

(1) *Theatrum instrumentorum seu Sciagraphia*, taf. IV, fig. 1.

Au-dessus de toutes ces formes et combinaisons d'instruments du genre de l'orgue se place le grand orgue d'église : son système de construction, pendant les douzième et treizième siècles, a été entièrement inconnu des historiens de la musique jusqu'à l'époque actuelle, nonobstant le soin que nous avons pris (1) de faire connaître la découverte importante d'un facteur d'orgues hollandais, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, d'après les livres de Lootens (2) et de Hess (3). Nous traduisons ici le récit de ces écrivains :

« Le facteur d'orgues Albert Van Os, de Flessingue, a trouvé, il y « a à peu près soixante dix ans (1670), en enlevant un orgue « de l'église Saint-Nicolas, à Utrecht, sur le sommier du grand cla« vier à la main, la date de 1120. Ce sommier n'avait ni tirants ni « registres, mais douze rangs de tuyaux, dont le plus grand était un « prestant de douze pieds. Sur chaque touche, tous les tuyaux son« naient à la fois, sans qu'on pût en détacher un seul; en sorte que « ce qu'on entendait ressemblait à une *fourniture* criarde. Le clavier « commençait par *fa* grave (de la voix basse) et s'étendait « jusqu'au *la* aigu (de la voix de *soprano*); il renfermait « conséquemment trois octaves et une tierce. Le clavier supérieur « avait des registres fixes (?); le second, des registres mobiles. La « pédale n'avait qu'une trompette (4). »

Tout est instructif et nouveau dans ce paragraphe : nous y trouvons la démonstration d'une de nos anciennes assertions : l'*orgue du moyen âge n'était que la diaphonie*. A cette occasion, Perne nous fit l'objection de l'orgue portatif, qui n'a que peu de tuyaux; il avait raison

(1) *Biographie universelle des Musiciens*, 2e édit., t. IV, p. 319.

(2) *Anmerking over de oudste Orgelen* (Remarques sur les anciennes orgues), etc.

(3) *Korte schets van de allereetrste uitvinding en verdere voortgang in het vervaardigen der Orgelen*, etc. (Courte esquisse de la plus ancienne invention et des progrès de la construction des orgues jusqu'à ce jour : ouvrage faisant suite à la *Splendeur* de l'orgue); Gouda, Wouter Verblaauw, 1810, in-4°.

(4) De orgelmaker *Albertus van Os, te Vlissingen*, heeft voor ruim 70jaren, by het uitnemen van een orgel in de *Nikolas-Kerk*, te Utrecht, gevonden, op de windladen van't groot Manuaal, het jaartal Anno 1120, hebbende geen registers of slepen, maar twaalf rijen pijpen, waarvan de grootste was prestant 12 voet, sprekende op ieder toets alle pijpen te gelijk, zonder dat men een eenige konde afflniton, dus niet anders dan hen schreeuwende *Mixtuur* geeooid wierd; het clavier begon met contra F, en strekte zich uit tot tweegesstreept a; doch het boven Manuaal hat springladen, het rugwerk sleepladen, en't pedaal een enkele trompet. »

quant à l'orgue portatif et à la *régale* qui étaient des instruments chanteurs; mais je n'avais eu en vue que le positif et le grand orgue, et ceux-ci justifient complétement ma proposition. L'orgue de Saint-Nicolas d'Utrecht, construit au commencement du douzième siècle, avait, sur chaque touche, une rangée de tuyaux diminuant progressivement de longueur et formant, par leur accord, une *fourniture criarde*, tous sonnant à la fois. Il n'y a donc pas de doute sur l'accord de ces séries de tuyaux : il s'y trouvait *trois octaves* doubles et triples de chaque son fondamental; *trois quintes* également redoublées en octaves; enfin, quatre tierces *idem*. Chaque série de fourniture ou plein-jeu était donc de dix à onze tuyaux ou sons redoublés d'octave en octave, et chacun des douze degrés chromatiques de l'échelle avait une série semblable, puisqu'il y avait douze rangs de tuyaux. Ces douze séries de tuyaux sonnaient sur les touches de la seconde et de la troisième octave comme sur celles de la première. Tel est le résultat évident des explications données par Lootens et Hess; il n'est exact toutefois que pour le sommier de l'orgue construit en 1120. Il y avait deux claviers à cet instrument; le second clavier, disent ces auteurs, avait *des registres mobiles*. Ce second clavier, ces registres mobiles, appartenaient-ils à l'origine de l'instrument, ou avaient-ils été ajoutés dans le long espace écoulé entre 1120 et 1670? Les auteurs hollandais n'en disent rien, soit par défaut d'information, soit qu'ils n'aient pas aperçu l'importance de la question historique. Pour nous, cette question n'est pas douteuse, car, le clavier à registres mobiles appartenant à un autre système de musique que le premier, il est impossible que tous deux soient du même temps, et nous avons l'entière certitude qu'il y a eu une reconstruction de l'ancien instrument, soit dans le quatorzième siècle, soit dans le quinzième.

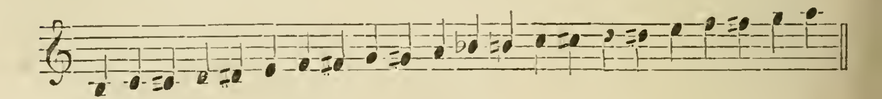
Un autre fait important, relatif à l'orgue de Saint-Nicolas d'Utrecht, vient à l'appui de notre opinion sur ce sujet : il s'agit de cette phrase de Lootens et de Hess : *en't pedaal een enkele trompet* (la pédale n'avait qu'une trompette). L'opinion générale, depuis le XVe siècle, a attribué l'invention de la pédale de l'orgue à *Bernardo Murer* ou *Muser*, organiste de l'église Saint-Marc de Venise, dès 1445, dont le nom véritable paraît avoir été *Paveri*; cependant, s'il n'y avait pas eu une reconstruction de l'orgue d'Utrecht, il faudrait en conclure que l'invention de la pédale de l'orgue fut anté-

rieure au XIIe siècle. Sans affirmer l'invention de Bernardo Murer, contre laquelle il y a de sérieuses objections, nous ne pouvons admettre l'existence de la pédale de l'orgue à une époque où l'idée si simple de la séparation des registres n'avait pas été aperçue et ne pouvait pas l'être, le système de l'orgue *diaphonique* étant alors le seul connu. Nous croyons donc que la pédale de trompette, qui s'est trouvée dans l'ancien orgue d'Utrecht en 1670, y a été placée à l'époque où le second clavier à registres mobiles y fut ajouté.

Après l'orgue d'Utrecht, le plus ancien grand instrument dont la date est connue, est celui d'Halberstadt; mais, entre le premier et le second, l'intervalle est de près de 250 ans. L'inscription qui se trouvait sur l'orgue d'Halberstadt, au commencement du dix-septième siècle, était ainsi conçue :

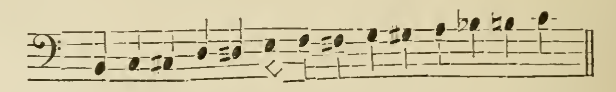
> *Anno Domini M.CCC. LXI completum in Vigilia Matthæi Apostoli, per manus Nicolai Fabri sacerdotis. Anno Domini M.CCCC.XCV renovatum est per manus Gregorii Kleng.*

Rien n'indique ce qui, dans cet instrument, appartenait à la première construction de 1361, et ce qui y a été ajouté dans le renouvellement de 1495. L'orgue avait quatre claviers dont les dispositions étaient tout à fait inusitées. Le premier clavier, qui avait le nom de *discant* ou dessus, avait cette étendue :
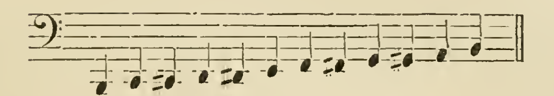


Le second clavier avait aussi le nom de *discant* ou *dessus :* il commençait à *ut* et finissait à *la*, ayant des tuyaux pour tous les degrés de cette échelle chromatique.

Le troisième clavier était appelé *Bass clavier* (clavier de basse) : il partageait avec le second clavier l'étendue du grand jeu de flûte de 8 pieds appelé *principal*. Son échelle était celle-ci :



Le quatrième clavier de cet ancien orgue était celui de la pédale :

il servait de basse au premier *discant*, appelé *Oberdiscant*. Voici son étendue :



Du langage assez obscur de Prætorius, dans la description de l'orgue d'Halberstadt (1), nous avons déduit les faits principaux que nous présentons ici :

1° Toutes les touches du premier clavier faisaient résonner à la fois quatre tuyaux d'une *mixture*, appelée en France *fourniture* ou *plein-jeu*, à savoir, la tierce majeure du son fondamental, sa quinte et son octave. Sa basse se jouait avec le clavier de pédale : on pouvait y ajouter aussi la basse du troisième clavier.

2° Le second clavier servait à jouer le chant choral, accompagné par la basse du troisième clavier : leur réunion formait ce qu'on appelait alors un *bicinium* ou chant à deux parties. Quand on y réunissait la basse du clavier de pédale, il en résultait un *trium*.

3° Les séries de tuyaux ou *jeux* de cet orgue paraissent avoir été au nombre de sept, dont les noms étaient : 1° *Principal*, jeu de flûte de 8 pieds ; 2° *Octave*, jeu de flûte de 4 pieds ; 3° *Super-octave*, jeu de flûte de 2 pieds ; 4° *Quinte*, jeu de mutation dont la diaphonie fut l'origine ; 5° *Cymbale*, jeu composé alors de deux petits tuyaux, à sons aigus, accordés à la quarte sur chaque touche des deuxième et troisième claviers ; 6° *Mixture*, sur toute l'étendue du premier clavier ; 7° *Subbasse*, ou *contrebasse*, au clavier de pédale.

La question relative à l'invention du clavier de pédale se présente ici de nouveau : pour la résoudre en ce qui concerne les droits attribués à Bernardo Murer sur cette partie importante de l'orgue, il faudrait savoir si, lors de l'érection de l'instrument d'Halberstadt, en 1361, le quatrième clavier y existait, ou s'il n'y a été placé qu'en 1495, lorsque Grégoire Kleng en a fait la restauration ; mais l'inscription que nous avons rapportée ne fournit point de renseignement à ce sujet, et aucun document connu ne supplée à son silence. Il reste donc incertain si la pédale de l'orgue existait au quatorzième siècle ou si elle n'y est entrée que dans le suivant. Toutefois, si l'on considère

(1) *De Organographia*, p. 99-101.

que le premier clavier de l'orgue d'Halberstadt n'a pas d'autre basse que la pédale et que ce premier clavier appartient évidemment à l'instrument de 1361, on comprendra qu'il y a de solides raisons pour croire que le clavier de pédales est du même temps. Quant à la priorité d'invention supposée appartenir à Bernardo Murer, M. Caffi fait remarquer (1) que les actes des procurateurs de Saint-Marc, de Venise, ordinairement très-soigneux de tout ce qui se rapporte à la gloire de leur chapelle ducale, ne font aucune mention d'une invention de ce genre.

La partie mécanique de la facture des orgues était restée si grossière, particulièrement en Allemagne, jusqu'à la fin du quinzième siècle, que les soupapes des registres ne pouvaient s'ouvrir qu'au moyen de rudes efforts gymnastiques exécutés par les organistes. On voit, dans la planche XXIV du *Theatrum instrumentorum,* de Prætorius, les dimensions des touches du premier et du second clavier de l'orgue d'Halberstadt : leur longueur est de 9 centimètres et leur largeur de 7. On ne pouvait faire résonner ces notes qu'en les frappant à coups de poing (2). Il y avait à l'église Saint-Paul d'Erfurt, à Saint-Egide de Brunswick et à Saint-Jacques de Magdebourg, des orgues dont les claviers étaient analogues ; leur mécanisme était si dur que, pour ne pas se blesser en frappant les touches de ces instruments, les organistes tenaient dans chaque main un gros morceau de bois avec lequel ils les attaquaient. La construction des orgues était beaucoup plus avancée en Italie à la même époque : le fait n'est pas douteux, le jeu de l'orgue étant, dès la première moitié du seizième siècle, un art qui avait déjà ses virtuoses illustres, tels que Baldassaro d'Imola, maître Jacques de Buus, Girolamo Parabosco, et bientôt après Annibal de Padoue, ainsi que cela sera démontré, au sixième volume de cette Histoire, par des pièces d'orgue de ces maîtres. Or, pour les délicatesses et les traits rapides qu'on y remarque, il a fallu des claviers de dimensions ordinaires et beaucoup plus légers que ceux dont il vient d'être parlé. Ceci, comme on le voit, se démontre par la nature même des choses ; mais aucun monument ne nous fait connaître

(1) *Storia della musica sacra nella già Capella ducale di San-Marco in Venezia ;* t. II, p. 14.

(2) Voir à ce sujet les renseignements fournis par Gaspard Calvör, dans sa *Saxonia inferior antiqua, gentilis et christiana*, p. 200.

le système de construction des orgues de l'Italie au quinzième siècle.

Virdung, Martin Agricola et Othmar Luscinius ont donné des figures de la *régale* qui ne montrent que l'extérieur de la boîte et les soufflets : on n'en peut tirer aucune instruction concernant la nature de l'instrument. La figure qui se trouve dans le *Theatrum instrumentorum* de Prætorius est beaucoup meilleure : cet auteur en donne une assez bonne description. On croyait, depuis longtemps, qu'il n'existait plus de *régale;* cependant nous en avons trouvé une il y a environ quarante ans. Cet instrument a été construit dans le quinzième siècle ou au plus tard au commencement du seizième, son diapason étant *une quarte plus bas* que le diapason dit normal de l'époque actuelle. Lorsqu'il n'est pas joué, les deux soufflets servent d'enveloppe au corps de l'instrument. Dans cet état, la régale présente une masse de 71 centimètres de longueur, 29 centimètres de largeur et 20 centimètres de hauteur. Lorsque l'instrument est sorti de son enveloppe, la caisse, contenant le clavier et les petits tuyaux de cuivre avec leurs anches, leurs rosettes, et la laye où s'introduit le vent, est un rectangle de 60 centimètres de longueur, 16 de largeur et 4 de hauteur. Les deux soufflets s'adaptent aux porte-vent saillants qui sont au fond de la caisse.

Voici la forme de l'instrument monté.

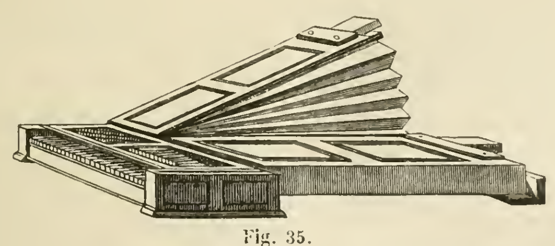


Fig. 35.

Les tuyaux, dont le plus long n'a pas plus de 11 centimètres et dont le diamètre n'est que de 22 millimètres, sont placés horizontalement. Ce ne sont pas ces tuyaux qui déterminent les intonations lorsque l'instrument est joué ; ils n'ont pour objet que de modifier le son des anches : ces anches, très-bien faites, battent sur les parois de leur bec, ce qui donne à leur son une intensité dure et rauque.

Le clavier, dont la première note est *mi* , a une échelle

chromatique de trois octaves et une quarte : ses touches sont au nombre de quarante et une.

La régale était autrefois le petit instrument que nous venons de décrire et constituait en même temps le jeu d'anches par excellence dans les grandes orgues anciennes ; elle était pour ces jeux d'anches ce que le *prestant* est pour les jeux à bouche, c'est-à-dire le type de l'accord. La régale a disparu des orgues modernes.

§ V.

INSTRUMENTS DE PERCUSSION AU MOYEN AGE.

Grandes et petites cymbales. — Clochettes et sonnettes. — Grelot ou crotale. — Tambourin, tympan, tymbre, tambourin. — Timbales, naquaires.

Les instruments de percussion se divisaient, au moyen âge comme chez tous les peuples et dans tous les temps, en instruments ou sonores ou seulement bruyants. Ainsi que beaucoup d'autres genres d'instruments, ceux dont les sons ou les bruits se produisent par la percussion, et qu'on trouve en Europe pendant les douzième et treizième siècles, y étaient venus de l'Orient dès les premières croisades. On les rencontrait sous des formes différentes de noms qui semblent indiquer des variétés dans chaque espèce ; mais ces différences n'ont rien de réel : en y regardant de près, on ne tarde pas à voir que cinq ou six noms désignent souvent le même objet.

Parmi les instruments sonores de percussion mentionnés par les auteurs du moyen âge, se trouvent les cymbales grandes et petites : les meilleures étaient celles de l'Asie. Le nom arabe de la cymbale est *kas;* la paire de cymbales se désigne par *a'kas :* il est vraisemblable que les premiers écrivains latinisèrent ce nom par *accatabula,* puis par *acetabula,* à cause de la concavité du centre des plateaux. Plus tard, on adopta le mot *cymbala,* pris dans la Vulgate, et c'est ce nom qui est resté en usage dans la plupart des langues de l'Europe. Quant aux petites cymbales métalliques dont les *almées* arabes font usage comme de castagnettes, dans la danse, elles eurent d'abord le même emploi dans les châteaux, au moyen âge ; mais, plus tard, elles furent remplacées par les castagnettes en bois ou en ivoire, originaires de l'Espagne.

Les clochettes ou sonnettes (*nolæ*) furent employées au moyen âge comme instruments de musique : on en voit cinq suspendues à une barre dans le concert du chapiteau de Saint-Georges de Bocherville, et le mouvement d'un des personnages, nonobstant l'état de dégradation du monument, indique qu'il fait tinter ces petits corps sonores. On en voit une autre représentation dans une figure tirée par Gerbert d'un manuscrit de l'abbaye de Saint-Blaise (1). On sait que l'invention des cloches fut faite dans la Campanie aux premières années du cinquième siècle, d'où est venu leur nom de *campanæ*, ainsi que celui de *campanile*, donné aux clochers séparés du corps des églises. Quant aux clochettes ou sonnettes, saint Paulin, évêque de Nola, dans la même province de l'Italie méridionale, fut, dit-on, le premier qui en fit faire usage dans le service divin, vers 412 : c'est du nom de cette ville qu'est venu celui de *nolæ* donné aux sonnettes. Le *grelot*, autre genre de sonnette beaucoup plus ancien, puisque le grand prêtre du temple de Jérusalem en avait au bas de la frange de sa robe, le grelot, disons-nous, sorte de sonnette sphérique contenant de petits corps métalliques qui le font résonner, fut employé au moyen âge comme *crotale*. Jean de Salisbury le définit ainsi, au XII[e] siècle, dans son livre célèbre le *Polycriticus* : « Crotala dicuntur sonoræ sphærulæ, quæ quibusdam granis interpositis pro quantitate sui, et specie metalli varios sonos edunt (2). »

Comme partout, les instruments bruyants de percussion furent, au moyen âge, les tambours et les timbales. Les auteurs de cette époque appellent le tambour *tabur*, *tabor*, *tabour* et même *tambour;* ils disent aussi *taborer, taburer*, *tambourner*, pour l'action de battre le tambour; *taboreor*, *tanbureor* et *tambourneur*, pour désigner celui qui bat le tambour. On trouve aussi chez quelques-uns *taburicium* et *taburlum* pour *tabor*. Le traducteur de la *Bible historiale*, cité par Roquefort (3), dit en note sur le psaume 149 : « *Tympan* est une manière d'instru-« ments que l'on fiert, et il rent le pareille son et est appelé en fran-« çois *tabour*. » *Tymbre* était aussi le nom d'un tambour, le plus ancien de tous et qu'on trouve chez tous les peuples, dans l'antiquité la plus reculée; nous voulons parler du tambour de la danse connu

---

(1) *De Cantu et Musica sacra*, t. II, tab. XXVI, fig. 3.
(2) *Polycrit.*, lib. VIII, c. 12.
(3) *De l'État de la poésie française aux XII[e] et XIII[e] siècles;* p. 116.

en France sous le nom de *tambour de basque*. Roquefort a cité, à propos de cet instrument, une traduction romane du psautier (1), dans laquelle le traducteur et commentateur, ayant à rendre et à expliquer ce passage de verset 26 du 67[e] psaume : *in medio juvencularum tympanistriarum*, dit : « Au milieu des jeunes meschinettes tymburrestres. » Expliquant ensuite sa traduction, il dit : *ce senefie li tymbres, qui est uns instrumenz de musique qui est couverz d'un cuir de beste*. On voit aussi le nom de *tymbre* dans un passage du *Roman de la Rose*, où il est dit que des danseurs s'en servaient en l'élevant au-dessus de leur tête, pour recueillir la monnaie qu'on leur jetait de part et d'autre.

« ..... qui ne finoient de ruer
Le *tymbre* en haut, et recueilloient
Sur un doi, que oncques défailloient. »

Ce tambour à la main est le vrai tambour musical, car c'est celui qui, partout, a servi à marquer le rhythme.

Dans un passage intéressant des œuvres de Jean Gerson rapporté par Gerbert (2), on voit le *tambourin* ou tambour long, étroit, et battu d'une seule main, qui est encore en usage dans la Provence, où il se réunit habituellement aux sons du *galoubet* ou flûte à trois trous. La description que fait Gerson, tant de ce tambour, appelé de son temps *bedon*, que du flûter provençal, est d'une parfaite exactitude. Un autre passage, extrait d'un recueil important des Archives générales de France (3), confirme le sens de celui de Gerson ; on y lit : « Vint un bedonneur ou flageolleur devant l'uis de la taverne, au « bedonnement ou flageollement duquel, etc. » Le bedon était donc aussi un tambour musical destiné à marquer le rhythme, mais différent du tymbre en ce qu'il était formé d'un long cylindre creux, recouvert à chaque extrémité d'une peau préparée et tendue, la peau supérieure étant frappée d'une seule main armée d'une baguette,

---

(1) Manuscrit de la Bibliothèque nationale, fonds de l'Église de Paris, n° A. 27, fol. 135, v col. 2. Voyez Roquefort, ouvrage cité, p. 126.

(2) Tympanum vulgo *gallice* dicitur *tambour* vel *bedon*, compositum ex pelle derasa tensaque, cuiusmodi non est una, vel magnitudo, vel forma, vel usus. Sunt tympanula duo gallice *naquaires*, unum obtusi supra modum soni, alterum peracuti.... Sunt alia tympana vulgaribus magis assueta, quia faciliora, quia sonabiliora ad saltus inconditos, et alia tripudia, quibus solent jungi fistulæ biforaminæ, et triforaminæ, etc. *Gers. Op.*, t. III, p. 627.

(3) *Litt. remiss.*, anno 1425, *in Reg.*, 173, chap. CCXXXIX.

tandis que le tymbre n'était qu'un cerceau plus ou moins large recouvert d'un seul côté par une peau que frappait la main libre.

Dans la première note de cette page, on voit que Gerson donne le nom de *tympanum* au tambour et qu'il désigne les timbales par le diminutif *tympanula*. Elles sont au nombre de deux, dit-il, et leur nom français est *naquaires*. Tout cela est parfaitement juste : lorsque les croisés empruntèrent aux Arabes leurs timbales, ils s'emparèrent également de leur nom. En faisant connaître, dans notre second volume (1), la forme de ces timbales asiatiques, nous avons dit que leur nom arabe est *noqqârich*. Ainsi que le dit Gerson, elles sont inégales de grandeur : l'une fait entendre le son grave ; l'autre, plus petite, le son plus élevé.

CHAPITRE SEPTIÈME.

NOTATION DU PLAIN-CHANT.

Les difficultés éprouvées par la plupart des chantres ecclésiastiques dans la lecture des livres notés en neumes, avaient longtemps préoccupé les musiciens les plus habiles et les avaient mis à la recherche d'une notation qui pût représenter à la fois, par ses signes, les degrés de l'échelle diatonique pour chaque son, la durée relative de ceux-ci et les ornements du chant qui s'y ajoutent parfois. L'idée la plus satisfaisante à laquelle on s'arrêta, fut d'emprunter les éléments de cette notation à celle des neumes, en leur donnant, à l'aide de certains accessoires, des significations déterminées d'intonation, de durée relative et de fioriture dans le cas nécessaire.

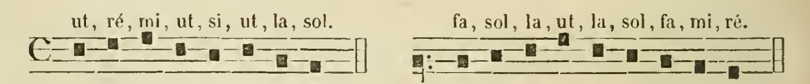
Le point fut le premier élément emprunté à la notation neumatique : on le fit d'abord carré, dans cette forme ■; en y ajoutant une queue, de cette manière ▜, on eut les signes de deux valeurs différentes de durée ; le point caudé ▜ fut appelé *longue*, et le point sans queue ■ *brève ;* la brève ne représentait que la moitié de durée de la longue. Une troisième valeur de durée fut attribuée au point ainsi formé ♦; on l'appela *semi-brève,* et sa durée relative fut la moitié de la

(1) Page 162.

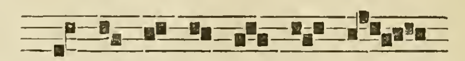
brève. Aucun de ces points n'était le signe d'une fraction déterminée du temps; ils n'étaient et ne sont encore que des indications de durée relative, le plain-chant n'étant pas du domaine de la musique mésurée. Pour ce qui nous reste à expliquer, nous prions les lecteurs de ne point oublier que nous exposons ici le système de la notation de ce chant au treizième siècle.

En ce qui concerne les intonations des notes qu'on vient de voir, on emprunta aussi à la notation neumatique de certains manuscrits les quatre lignes, dont deux colorées en rouge et jaune ou vert et les deux autres noires ou tracées seulement dans l'épaisseur du vélin. La lettre C, placée en tête d'une des lignes de cette portée, devint la *clef d'ut*, parce qu'elle est caractéristique de cette note dans la notation des lettres : la ligne où elle était placée était celle de la note *ut*. Pour la clef de *fa*, on imagina ce signe ⁝ Les points prenaient donc leurs noms de notes en raison de la clef mise en tête de la portée et de la ligne où elle était placée.

En voici des exemples :



Les brèves étaient liées l'une à l'autre par deux, trois, quatre, ou davantage, lorsque plusieurs notes devaient être chantées sur une seule syllabe. Les ligatures se faisaient de plusieurs manières, à savoir : ou par un trait vertical allant d'une note à l'autre, soit dans le mouvement ascendant, soit dans le descendant, comme dans ces exemples :

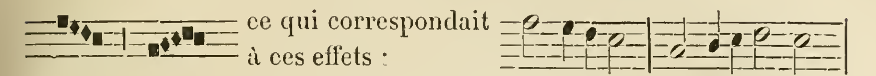


ou par un large trait oblique ascendant ou descendant, précédé d'une queue, lequel représentait les deux notes de la ligne ou commençait le trait et de celle où il finissait, de cette manière :

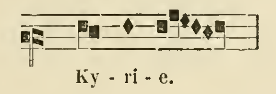


Lorsque la longue était liée à la brève, sa queue était à gauche, comme ceci
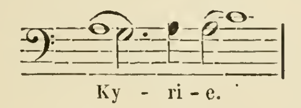
Les semi-brèves ne se liaient pas : il n'y en avait jamais moins de deux après une brève et leur disposition se faisait ainsi :



Au treizième siècle, on ne voit jamais, dans les livres de chant ecclésiastique, une longue ou une brève suivies d'une seule semi-brève; cette irrégularité n'existe que dans les livres modernes de France, de Belgique et d'Allemagne : par exemple, dans le *Kyrie* des doubles et des jours fériés :

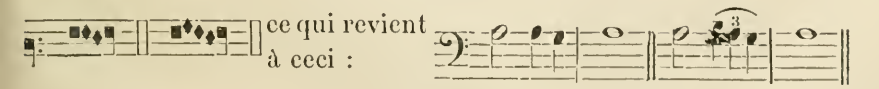


ce qui correspond à une blanche pointée suivie d'une noire, pour l'égalité des temps, comme on le voit ici :



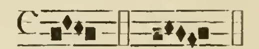
La tradition romaine n'a jamais admis cette note courte isolée.

Une difficulté considérable s'est rencontrée dans le travail des auteurs de la notation du plain-chant, lorsqu'ils ont limité à trois le nombre des valeurs relatives des notes; cette difficulté consistait en ce qu'ils n'y pouvaient trouver les signes nécessaires pour les ornements vocalisés et rapides qui, de l'Église grecque d'Orient, étaient passés dans la romaine. Pour la régularité des divisions de la brève, dans les deux conditions des nombres binaire et ternaire, les semi-brèves étaient suffisantes, comme le montre cet exemple :
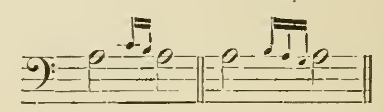


Il fallait autre chose pour les ornements dont il vient d'être parlé, la rapidité de leur exécution ôtant aux sons le caractère de temps appréciable; nos petites notes ou quelque chose d'équivalent pouvaient seules réaliser cet effet; on n'y songea pas. Les neumes, dont les ligatures de la notation du plain-chant reproduisent quelques formes,

avaient, sans aucun doute, le double caractère de notes réelles et de notes d'ornement, puisque les graduels et antiphonaires neumés font voir les mêmes signes dans le chant simple et dans les longs traits vocalisés des répons-graduels, des offertoires et des communions : il fallut attribuer aux semi-brèves de la nouvelle notation une faculté analogue pour les petits groupes (*grupetti*) de deux ou de trois notes en mouvement rapide, leur laissant leur entière valeur pour d'autres cas. Ainsi, lorsqu'il n'y avait pas de paroles sous les semi-brèves, des passages tels que ceux-ci :



représentaient de simples groupes qui, dans notre notation, ont ces formes :



Aussi longtemps que dura la tradition de ces choses, les semi-brèves conservèrent leur double caractère de notes réelles et de notes d'ornement dans l'exécution des chantres ; mais, ce qui est traditionnel s'altérant inévitablement dans la succession des temps, on finit par oublier le mouvement dans lequel devaient être vocalisés les groupes de semi-brèves; l'inhabileté de certains chantres en amena le ralentissement progressif, et l'altération devint si grande qu'on finit par substituer des brèves aux semi-brèves ; c'est ainsi qu'une partie du graduel s'est alourdie à tel point, qu'on fut obligé de retrancher de longs passages des répons, offertoires et communions.

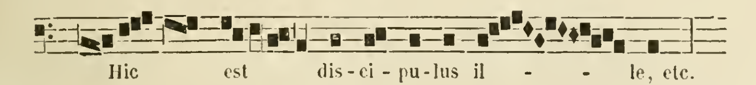
Pour d'autres genres d'ornements, on imagina certaines figures que nous allons expliquer. La plus connue est celle qui se présente sous ces formes : on lui donnait le nom de *plique*. C'est, comme on le voit, le point carré avec deux queues. Ce signe est considéré en France, par quelques archéologues musiciens, comme l'*apogiature* simple ascendant quand il est tourné ainsi , et comme l'*apogiature* descendant quand sa forme est . La tradition ancienne de la chapelle pontificale de Rome, suivant ce que nous dit autrefois Baini, était différente : on y considérait la *plique* comme l'apogiature double ascendant ou descendant selon sa forme : l'apo-

giature double ascendant était celui-ci ; on l'exécutait ainsi : l'autre était l'apogiature double descendant, qu'on rendait de cette manière : .

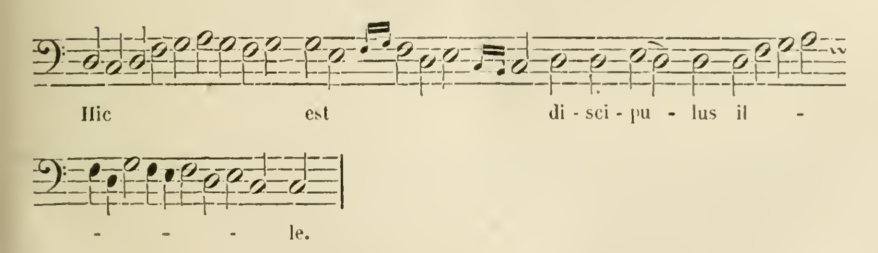
Les auteurs didactiques du moyen âge ne s'expriment pas d'une manière assez explicite pour décider la question de l'apogiature simple ou double indiquée par le signe; ils disent simplement que la plique est une inflexion de la voix représentée par une seule figure, *plica est inflexio vocis a voce sub una figura;* or, les apogiatures simple et double sont également des inflexions de la voix.

Dans la musique mesurée du moyen âge, il y avait deux sortes de pliques, l'une de la longue, l'autre de la brève; dans le plain-chant, il n'y en avait qu'une, laquelle était celle de la brève.

Quelquefois la plique était liée avec plusieurs brèves et même plusieurs pliques étaient liées dans le même groupe de notes : on en voit un exemple remarquable dans notre graduel du XIII[e] siècle, au verset du graduel de la messe de saint-Jean l'Évangéliste, lequel est noté de cette manière :



TRANSCRIPTION.

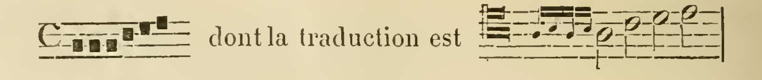


Les graduels des XIII[e] et XIV[e] siècles ont de nombreux exemples de la même note répétée trois, quatre et cinq fois immédiatement sur une seule syllabe, ou même sans aucune parole, dans les longs traits des *alleluia* et autres chants de la messe. Dans une lettre que nous écrivait Danjou, en 1844, il exprimait l'opinion que les passages de ce genre étaient exécutés par les chantres en chevrotant;

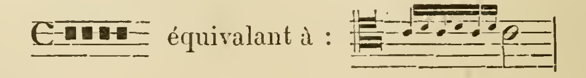
il se peut qu'il en ait été ainsi dans les églises de France, où l'exécution du chant liturgique a toujours été fort imparfaite; mais en Italie et surtout à Rome le trille des chantres était excellent, ainsi que nous l'avons dit précédemment, et l'usage des ornements du chant y était incessant. Danjou aurait eu la preuve que les notes répétées sur une seule syllabe ou sans paroles n'étaient pas destinées au chevrotement, après sa découverte du manuscrit de Montpellier, s'il avait mieux connu la notation en neumes de ce précieux monument, car il y aurait vu que le *quilisma*, signe du trille, y est toujours rendu par la répétition de la même lettre, dans la seconde notation du manuscrit. L'ancienne notation des lettres, de même que la notation nouvelle des livres du XIII[e] siècle, était dépourvue de signe pour l'indication du trille, et l'on n'avait rien trouvé de mieux, pour y suppléer, que de marquer la note rebattue dans le trille autant de fois qu'il le fallait par la répétition de la lettre représentant la note, comme on le fit plus tard de la note elle-même dans la nouvelle notation du plain-chant.

Quelquefois la note n'est répétée que deux fois dans les manuscrits, comme dans ce passage sans paroles : dont la traduction est :

Lorsque la note était répétée trois fois sans parole, le trille était le même et la troisième note en était la conclusion et le repos, comme on le voit dans cet exemple :

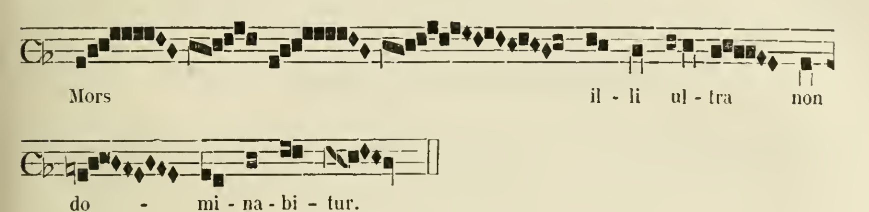


Si la note était répétée quatre fois sans paroles, le trille avait trois répercussions et la quatrième note était le repos, comme on le voit dans l'exemple suivant :
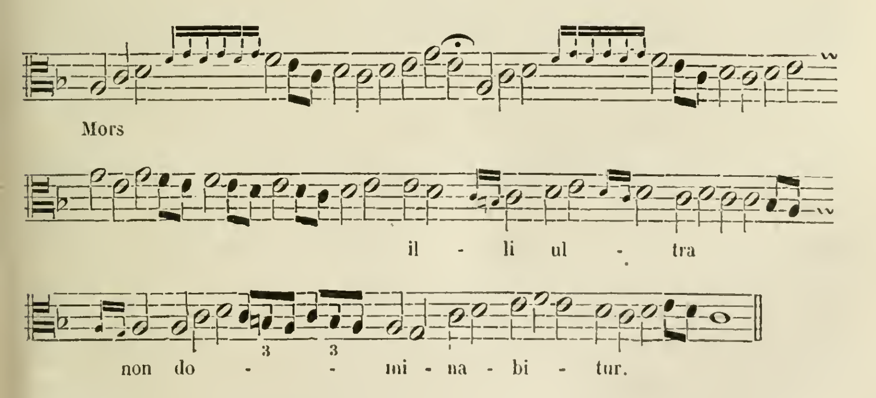


Au XIII[e] siècle, la messe de l'octave de Pâques n'avait pas de graduel. Après l'introït : *Quasi modo geniti infantes* et le psaume, on chantait alternativement six versets et quatre *Alleluia*. Les six versets

commençaient ainsi : 1° *Post dies octo;* 2° *Angelus Domini descendit de cœlo;* 4° *Respondens autem Angelus;* 4° *Christus resurgens ex mortuis;* 5° *Mane nobiscum, Domine;* 6° *Surrexit Dominus.* Dans la réforme de la liturgie faite par le pape Urbain VIII, ces versets ont disparu; le premier seul a été conservé, et des quatre *Alleluia*, trois aussi ont été supprimés. Or, le quatrième verset offrait un exemple très-singulier du trille de quatre notes répété deux fois et d'un long passage vocalisé sur les paroles : *mors illi ultra non dominabitur.* L'intérêt qu'il présente pour la question dont il s'agit nous détermine à donner ici le passage tel qu'il est noté dans les Graduels du treizième siècle. Le voici :



TRADUCTION.



Par la suite des temps, les ornements du chant liturgique ayant été successivement abandonnés, la notation de ce chant s'est simplifiée par degrés : c'est ainsi que la plique, la répétition de la même note sans paroles pour le trille, et la double signification des semi-brèves ont disparu, ainsi que toutes les ligatures et les traits obliques représentant deux notes. La longue, la brève et la semi-brève invariable dans sa valeur, sont restées les seuls éléments de la nota-

tion du chant ecclésiastique. Lorsque plusieurs notes se succèdent sur la même syllabe, on se borne à les accoler. Le résultat de ces réformes a été la transformation complète du chant romain primitif. Il y a loin de l'histoire de ce chant, basée sur des faits et des documents à l'abri de toute contestation, aux idées préconçues qu'on a eues jusqu'à ce jour. La supposition de la simplicité du chant romain, à son origine, a été la cause des erreurs accumulées sur ce sujet; cependant, à défaut d'études suffisantes, le passage de la vie de Charlemagne, par le moine d'Angoulême, que nous avons rapporté, aurait dû être un trait de lumière jeté dans ces ténèbres.

CHAPITRE HUITIÈME.

DE LA NOTATION DE LA MUSIQUE MESURÉE DANS LES DOUZIÈME ET TREIZIÈME SIÈCLES.

L'époque où la notation dite *mesurée* ou *proportionnelle* fut imaginée est incertaine et le nom de son auteur est inconnu. Ce qui ne peut être l'effet d'un doute, c'est qu'elle est postérieure à la notation du chant ecclésiastique, à laquelle elle a emprunté ses éléments, en les dénaturant. Suivant toute probabilité, l'invention dont il s'agit a précédé le XIe siècle, à la fin duquel on voit que le système de cette notation a déjà sa constitution complète. Si l'on songe, en effet, à la lenteur du développement des idées et de leur propagation dans ces déplorables dixième et onzième siècles, on comprendra qu'une nouveauté de cette nature n'a pu se répandre que dans une longue suite d'années. Nous avons traité cette question dans la notice sur *Francon*, de Cologne, de la seconde édition de notre *Biographie universelle des musiciens;* ne voulant pas nous répéter, nous prions nos lecteurs d'y recourir.

Il est un mystère plus difficile encore à pénétrer, en ce qui concerne la notation de la musique mesurée du moyen âge, à savoir, comment l'idée d'un système si extravagant a pu se produire et ce qui en a assuré le succès? Nous ne pouvons faire comprendre à nos lecteurs en quoi consiste cette bizarrerie, qu'en leur présentant en peu de mots le sommaire du système de cette notation avant d'en faire

connaître les développements, car il en faut toute l'évidence historique pour y ajouter foi. Or, notre sommaire se borne à ceci : *la notation de la musique mesurée du moyen âge consista à écrire toujours le contraire de ce qui devait être.* Comme celle du chant ecclésiastique, elle avait la longue, la brève et la semi-brève : de plus elle avait la double longue. La longue se distinguait en *parfaite,* ayant la queue à droite, et *imparfaite,* l'ayant à gauche. Comme la notation du chant ecclésiastique encore, elle avait les pliques ascendante et descendante. La plique de longue ascendante et descendante avait la queue la plus longue à droite, de cette manière , ; la plique de brève montante et descendante avait la queue la plus longue à gauche, de cette manière , . Enfin, comme la notation du plain-chant, la musique mesurée avait des ligatures de notes accolées, superposées et en forme de traits obliques; mais, entre les deux notations, il y avait cette différence que le chant ecclésiastique faisait usage des éléments de sa notation conformément à leur nature ou valeur de temps, et que le système de la musique mesurée les employait dans un sens contraire. Des exemples sont ici nécessaires pour nous faire comprendre ; en voici trois :

1° Lorsqu'une longue, ayant sa queue en bas et à gauche, était liée avec une autre note descendante, elle devenait brève : exemple ; signification .

2° Lorsqu'une brève était liée avec une autre qui descendait, elle devenait longue, comme on le voit ici : signification .

Voici le comble de l'absurde :

3° Lorsqu'une longue, ayant la queue en haut et à gauche, était liée avec une brève, ascendante ou descendante, toutes deux devenaient semi-brèves, comme dans ces exemples : signification .

En vain cherchera-t-on la raison de ces règles, véritables atteintes au bon sens et à la nature des choses ; on ne la trouvera pas. Toute règle suppose une nécessité : de quoi s'agit-il, dans les nécessités de la mesure en musique, si ce n'est d'avoir des signes spéciaux et suffisants pour représenter les durées des sons et des silences qu'on fait entrer dans le nombre des éléments du chant? Où était donc la

nécessité qui faisait changer les valeurs des notes par les trois règles qu'on vient de voir? Par la première il fallait, dans certains cas, que deux notes ayant un mouvement descendant fussent des brèves. Eh! qui empêchait d'écrire ces brèves au lieu d'une longue qui perdait sa valeur? Où était la nécessité de la transformation? où était celle de la règle? A ces questions il n'y a point de réponse possible. Il en est de même des autres règles. Par la seconde, quand une brève était liée à une autre brève descendante, elle devenait longue : cela étant, pourquoi, la longue étant une nécessité, ne l'écrivait-on pas? L'autre règle est encore plus insensée, si cela est possible : une longue, ayant la queue en haut et à gauche et étant liée à une brève, soit montante, soit descendante, toutes deux devenaient des semi-brèves! Où était donc l'obstacle qui empêchait d'écrire ces semi-brèves dont on avait besoin? Ne semble-t-il pas que nous sommes à la fête des Fous, où personne ne veut paraître tel qu'il est, où les clercs prennent des habits de femme, où l'enfant de chœur se déguise en évêque? Rien de tout cela, d'ailleurs, n'a de rapport avec la mesure; ce ne sont que des transformations de figures.

Nous nous arrêtons dans cette analyse du système des ligatures, parce qu'elle nous paraît suffisante pour en faire comprendre l'absurdité : nous allons toutefois présenter le tableau de toutes ses règles, attendu qu'il est utile d'en avoir la connaissance pour traduire les restes de la musique du moyen âge en notation moderne. Le lecteur y verra que tous les développements de ce système sont également contraires au but naturel de toute notation et à la raison. Si l'on voulait en relever toutes les énormités, il faudrait écrire un volume.

TABLEAU DES LIGATURES.

Ligatures de deux notes.

1. Lorsqu'une longue, ayant la queue en bas et à gauche, était liée à une note descendante, elle devenait brève; exemple : .
2. Lorsqu'une brève était liée à une note qui descendait, elle devenait longue; exemple : .
3. Lorsqu'une longue, ayant la queue en bas, à droite ou à gauche, était liée à une note ascendante, elle restait longue; exemple : .

4. Quand une brève était liée à une autre ascendante, elle restait brève; exemple : .

5. Lorsqu'une longue, ayant la queue en haut et à gauche, était liée avec une brève ascendante ou descendante, toutes deux devenaient semi-brèves; exemple : .

Ligatures de trois notes descendantes.

6. Dans les ligatures de trois notes descendantes accolées, comme dans cet exemple : , la première, bien que longue, ayant la queue en bas et à gauche, devient brève, et des deux brèves la première devient longue imparfaite, et l'autre, longue parfaite ou de trois temps.

Si la ligature de la longue se fait avec le trait oblique de deux brèves descendantes, comme ceci : , les trois notes sont brèves.

7. Dans des ligatures descendantes de trois brèves accolées, comme ceci : , la première devient longue, la seconde reste brève et la troisième est longue; mais, si les deux dernières sont représentées par un trait oblique descendant, comme dans cet exemple : , la première devient longue et les autres restent brèves.

8. Dans les ligatures de trois notes descendantes accolées, si la première est une longue ayant la queue en haut et à gauche, comme dans cette figure , les deux premières deviennent semi-brèves; la troisième, bien que brève, devient longue; mais, si les deux dernières sont représentées par un trait oblique, comme ceci : , les deux premières sont semi-brèves et la dernière est une brève.

Ligatures de trois notes ascendantes.

9. Dans les ligatures de trois notes soit ascendantes, soit alternativement montantes et descendantes en un seul groupe, la première ayant la queue en bas, à droite ou à gauche, comme dans ces exemples : , la première est longue imparfaite, la seconde est brève et la dernière est longue de deux temps devant une brève et longue parfaite devant une longue.

10. Dans les ligatures de même espèce à notes superposées ou alternativement montantes et descendantes, dont la première est une brève, comme ceci : , la première est brève, la seconde longue imparfaite, et la troisième longue parfaite.

Si les trois notes ascendantes sont accolées, ou si la seconde, descendant à la troisième, est représentée par un trait oblique, comme dans ces exemples : , toutes trois sont brèves.

11. Dans les ligatures de trois notes ascendantes dont la première est une longue ayant la queue en haut et à gauche, comme ceci : , les deux premières sont semi-brèves et la dernière est une brève.

Si la ligature des trois notes est alternativement montante et descendante, comme dans cet exemple : , les deux premières sont semi-brèves et la deuxième est longue. Il en est de même si le mouvement alternatif est représenté par un trait oblique, comme dans cette figure .

Ligatures de quatre notes descendantes.

12. Dans les ligatures de quatre notes descendantes accolées dont la première est une longue ayant la queue en bas et à gauche, comme ceci : , les trois premières sont brèves et la dernière est longue. — Il en est de même si le mouvement descendant de la deuxième note à la troisième est représenté par un trait oblique et suivi d'un mouvement ascendant de la quatrième avec une queue à droite ; mais si la queue de cette dernière est à gauche, comme ceci : , les quatre notes sont brèves. Enfin, si les deux premières sont accolées et les deux dernières représentées par un trait oblique, comme cette figure , les quatre notes sont également brèves.

13. Dans les ligatures de quatre notes descendantes accolées dont la première est une brève, comme dans cet exemple : , cette première devient une longue, la seconde et la troisième sont des brèves et la dernière est une longue.

14. Dans les ligatures de quatre notes descendantes et accolées dont la première est une longue ayant la queue en haut et à gauche, comme ceci : , les deux premières sont semi-brèves, la troisième est brève et la dernière longue.

Si les deux premières notes sont accolées et les deux autres représentées par un trait oblique, comme ceci : , les deux premières sont semi-brèves et les deux dernières, brèves. Il en est de même si les seconde et troisième sont représentées par un trait oblique, et si la dernière remonte avec la queue à gauche, comme dans cette figure .

Ligatures de quatre notes ascendantes.

15. Dans les ligatures de quatre notes ascendantes et accolées dont la première a la queue en bas et à gauche, comme ceci : , la première est longue imparfaite, les deuxième et troisième sont brèves ; la quatrième est longue imparfaite avant une brève et longue parfaite avant une longue. Il en est de même lorsque la dernière est superposée, comme dans cet exemple : .

16. Dans les ligatures de quatre notes ascendantes et accolées dont la première est une brève, comme ceci : , les quatre notes sont brèves : si la dernière est superposée, comme dans cet exemple : , elle est longue.

Lorsque, après trois notes ascendantes dont la première est brève, la quatrième descend, comme ceci : . les trois premières sont brèves et la quatrième est longue ; mais si les deux dernières notes sont représentées par un trait oblique, comme ceci : , les quatre notes sont brèves.

17. Dans les ligatures de quatre notes ascendantes dont la première a la queue en haut et à gauche, comme dans cet exemple : , les deux premières sont semi-brèves et les deux autres, brèves ; mais si la quatrième est superposée, comme ceci : , elle est longue.

Ligatures de cinq notes ascendantes et descendantes.

18. Dans les ligatures de cinq notes, alternativement ascendantes et descendantes, dont la première a la queue en bas, à droite ou à gauche, comme dans ces exemples : , cette première est longue et les quatre autres sont brèves.

19. Lorsque, dans une ligature de cinq notes accolées de figures brèves, la dernière est plus basse que la pénultième, la première et la dernière sont longues, et les trois autres, brèves. Exemple : . Il en est de même si les deux premières notes sont représentées par un trait oblique, comme dans cette figure . On donne à ces ligatures le nom de *parfaites,* parce que la dernière a la valeur d'une longue ; mais si les deux dernières, bien que descendantes, ont la forme d'un trait oblique, comme ceci : , la dernière note est brève et la ligature est dite *imparfaite.*

20. Lorsque, dans une ligature descendante de cinq notes, la première a la queue en haut et à gauche, comme cette figure , les trois premières sont semi-brèves, la quatrième est brève et la dernière, longue.

Dans une ligature ascendante de cinq notes, si la première a la queue en haut et à gauche et si la dernière est superposée, comme ceci : , les deux premières seulement sont semi-brèves ; la troisième et la quatrième sont brèves et la dernière longue.

Ligatures de six notes ascendantes et descendantes ou par mouvements alternatifs.

21. Dans les ligatures de six notes descendantes et accolées dont la première a la queue en haut et à gauche, comme cette figure , les trois premières

notes sont semi-brèves; la quatrième et la cinquième sont brèves, et la sixième est longue. Dans la ligature ascendante du même nombre de notes, la première étant dans la même position, ainsi qu'on le voit ici : , et la dernière étant superposée, la qualité des notes est la même que dans la progression descendante. Il en est de même, pour les valeurs des notes, dans les ligatures de mouvements alternatifs tels que ceux-ci : .

De toutes ces combinaisons de ligatures, les unes, suivant le langage des écrivains didactiques des XII[e] et XIII[e] siècles, sont *avec propriété*, d'autres, *sans propriété*, d'autres, *avec propriété opposée.* Ces termes sont impropres et disent le contraire de ce qu'ils semblent signifier. Que doit-on entendre naturellement de ces mots, *avec propriété,* si ce n'est que les signes sont employés dans les ligatures conformément à leur nature ou avec les propriétés qui leur sont inhérentes, comme longues, brèves et semi-brèves? Or, par les mots : *avec propriété,* ces musiciens entendent précisément le contraire. Écoutons ce qu'en dit un de ces auteurs, nommé *Jean de Garlande,* dont l'autorité fut considérable de son temps : *Nous disons* AVEC PROPRIÉTÉ DESCENDANTE *quand la première note a un trait descendant du côté gauche. Si le trait est montant, on dit* AVEC PROPRIÉTÉ OPPOSÉE (1). Ainsi, bien que la longue perde sa vraie propriété et devienne *brève* lorsqu'elle a la queue descendante et à gauche, dans les ligatures descendantes de cette espèce , elle est dite *avec propriété*, parce que sa figure est descendante et que le mouvement des deux sons y correspond. La ligature dite *avec propriété ascendante* n'avait pas même le prétexte de la forme analogue, car c'était la brève, qui, n'ayant aucun signe extérieur ascendant, était néanmoins désignée comme ayant la *propriété ascendante*, dans les ligatures de cette espèce . Moins justifiable encore était la distinction faite entre les expressions *avec propriété opposée* et *sans propriété*. Par exemple, on appelait *propriété opposée* la figure de la longue ayant la queue montante lorsque la ligature était descendante, comme ceci : , et l'on disait *sans propriété* lorsque la longue, ayant la queue à gauche et

(1) Cum proprietate descendente dicimus, quando primus punctus habet tractum descendentem, a latere sinistro. Si tractus fuerit ascendens, cum proprietate opposita dicitur. *Joh. de Garlandia,* ap. *Scriptor. de musica medii ævi*, ed. a E. de Coussemaker, t. I, p. 99.

descendante, formait une ligature ascendante comme celle-ci : , quoiqu'il soit évident que les conditions sont les mêmes que dans la précédente, et que, suivant ces idées, elle devrait être considérée comme une propriété opposée. Tout cela était non-seulement sans utilité, mais dépourvu de sens.

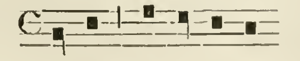
Les ligatures n'étaient pas les seules conceptions capricieuses de la notation dite *mesurée* du moyen âge; les notes non liées n'en étaient pas exemptes : c'est ainsi que de deux brèves détachées qui se succédaient, la première ne valait qu'un temps, tandis que la seconde, égalant une longue imparfaite, en valait deux (1) : en sorte que ces deux figures avaient cette signification . Cette règle était surtout observée lorsque deux brèves étaient placées entre deux longues. Francon de Cologne, le plus célèbre des *mensuralistes* du moyen âge, admet néanmoins une exception, lorsque deux brèves se trouvent entre deux longues imparfaites : dans ce cas, chacune des brèves complète la perfection de la longue près de laquelle elle est placée, de cette manière : (2). Nous reviendrons tout à l'heure sur cette règle, à propos des modes.

Une règle analogue existait pour les semi-brèves : quand deux de ces notes se trouvaient entre deux longues ou entre une longue et une brève, la première n'avait que la valeur d'un tiers de temps, l'autre avait la durée des deux autres tiers (3) : la proportion était alors

---

(1) Duarum autem brevium prima recta, secunda vero altera brevis appellatur. Recta brevis est quæ unum solum tempus continet ; altera brevis similis est longe imperfecta in valore, differens tamen in significatione. *Magistri Franconis Ars cantus mensurabilis*, ap. *Script. de musica medii ævi*, ed. a E. de Coussemaker, t. I, p. 120. — Le texte de l'édition de Gerbert est inexact en cet endroit comme en beaucoup d'autres.

(2) Si vero inter prædictas duas breves ponatur ille tractus qui divisio modi appellatur, ut hic :



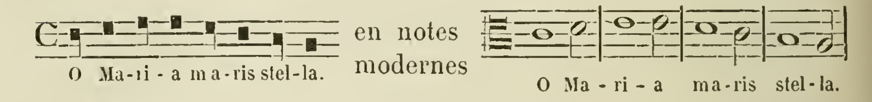
tunc longa prima est imperfecta, et etiam secunda, brevium autem ipsarum quælibet erit recta : hoc tamen rarissime invenitur. — *Ibid.*

(3) Quandocunque duæ semibreves inter duas longas vel inter longam et brevem vel e converso inveniuntur, prima semibrevis habebit tertiam partem unius temporis. — Traité anonyme *De arte discantandi*, Mss. de la Bibl. nat. de Paris, n° 813, in-8°. Ce traité a été publiée par M. de Coussemaker, dans son livre intitulé *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, p. 259-273.

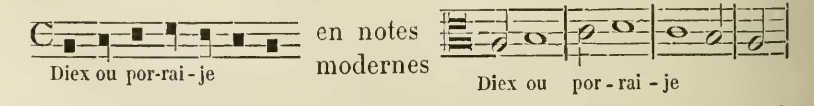
sesquialtère, c'est-à-dire de trois pour deux, comme dans cet exemple :

en notes modernes

Francon et plusieurs autres *mensuralistes* des douzième et treizième siècles comptent cinq modes d'arrangement des notes en séries régulières. L'auteur d'un traité anonyme du *déchant* qui se trouve en manuscrit à la Bibliothèque nationale de Paris, sous le n° 813, compte deux formes dans le premier mode, la première composée seulement de longues parfaites, l'autre, de longues imparfaites suivies d'une brève : cette classification est évidemment erronée, car ces deux formes représentent des rhythmes différents. Les autres auteurs font de la forme des longues le cinquième mode. L'auteur dont il vient d'être parlé dit que l'autre forme du premier mode était composée d'une longue, d'une brève et d'une longue : cet énoncé n'est exact ni pour la chose en elle-même, ni pour l'exemple qu'il en donne et que voici :



Ce que devait dire cet écrivain, c'est que le premier mode est composé d'une longue et d'une brève, mais non d'une longue, d'une brève et d'une longue, puisque l'exemple qu'il en donne prouve que c'est le rhythme ïambique ; mais telles étaient les idées du moyen âge : on appelait alors *mode parfait* celui qui se terminait par une note de même valeur que la première, et *mode imparfait* celui où cette note n'apparaissait pas. C'est ainsi que le même auteur dit que le second mode consiste en une brève suivie d'une longue et d'une brève, bien que ce soit le rhythme du trochée, composé seulement d'une brève et d'une longue. L'exemple qu'il en donne est celui-ci :



Quant au troisième mode, lequel consiste en une longue suivie de deux brèves se succédant régulièrement et qui constitue une des

formes de la mesure binaire ou à deux temps, les musiciens du moyen âge en ont fait une monstruosité, ne voulant pas admettre qu'il y eût dans la musique d'autre mesure que celle de trois temps, parce qu'elle est la seule qui soit conforme à la Sainte-Trinité, étant parfaite (1). Ces bonnes gens, misérables musiciens qu'ils étaient, se sont persuadé qu'il était au pouvoir de quelqu'un de supprimer ce qui existe depuis la création, c'est-à-dire la division du temps en deux parties égales, laquelle se trouve dans les chants de tous les peuples du monde et qu'eux-mêmes entendaient résonner à leur oreille dans les rues : c'est comme si l'on essayait de supprimer les pulsations arterielles et l'égalité des pas dans la marche de l'homme. Il est curieux de voir comment Walter Odington, auteur d'un traité de musique du commencement du treizième siècle, ajuste le troisième et le quatrième modes à la théorie de la Sainte-Trinité, avouant qu'ils furent originairement chantés à deux temps (2). Parlant des diverses combinaisons du troisième mode, ce moine anglais dit que la première, étant parfaite et figurée de cette manière , est semblable au choriambe, *choriambo similis,* et que, imparfaite comme ici , elle est comme le dactyle, *sicut dactylus.* Or, dans le choriambe comme dans le dactyle et dans tous les pieds de la versification grecque et latine, les brèves sont égales ; le choriambe se scande ainsi - ᴗ ᴗ - et le dactyle - ᴗ ᴗ, ce qui répond à ces notations et .

La seconde combinaison parfaite du troisième mode, dit Odington, est égale au dactyle suivi du choriambe, *dactylo et choriambo æqualis ;* il la représente sous cette forme : , ce qui, dans la notation métrique, répond à . Selon le même auteur, la seconde combinaison imparfaite du troisième mode est semblable à deux dactyles, *secundus sic simul duobus dactylis :* , c'est-à-dire, .

La troisième combinaison parfaite du troisième mode est assimilée

(1) ..... ut sit trium temporum ad similitudinem beatissimæ Trinitatis quæ est summa perfectio, diciturque longa hujus modi perfecta. *Walteri Odingtoni, de Speculatione Musices,* ap. *Script. de Musica medii ævi,* ed. a E. de Coussemaker, t. I, p. 235.

(2) Longa autem apud priores organistas duo tantum habuit tempora, sic in metris.

par Odington à deux quantités dactyliques et à un choriambe, *duobus dactylicis et choriambo æqualis;* sa notation est celle-ci : , ce qui répond à cette forme de la versification : . Enfin, la troisième combinaison du même mode est, suivant notre auteur, égale à trois dactyles, *æqualis tribus dactylis:* elle est notée ainsi , ce qui revient à .

On voit que les deux premiers modes ayant des formes rhythmiques et régulières d'ïambes et de trochées, par analogie le troisième avait été conçu avec les conditions du choriambe et du dactyle : il en était de même pour le quatrième. Walter Odington, assimilant ses combinaisons à l'anapeste et au pyrrhique, les éléments de ces rhythmes sont donc alternativement deux brèves et une longue, comme ou ou , c'est-à-dire ou ou , dans le mode parfait, et dans l'imparfait , ou , ou , ou en notation métrique , ou , ou enfin : .

Qui ne croirait, après avoir vu cet exposé, que le moine anglais a voulu protester contre la doctrine des musiciens de son temps par laquelle on supprimait la division binaire de la mesure? Mais cette protestation est loin des idées d'Odington; c'est précisément en cela que consiste leur originalité : il veut des dactyles et des anapestes, mais il les veut à sa manière. Pour lui, le *dactyle* se compose d'une longue de trois temps, d'une première brève d'un temps et d'une seconde de deux temps (1); et par *anapeste,* il entend de même une première brève d'un temps, une seconde brève de deux temps et une longue de trois (2); en sorte que ces quantités

(1) Et propria pausa hujus modi est longa perfecta et brevis recta et altera, ut sic.
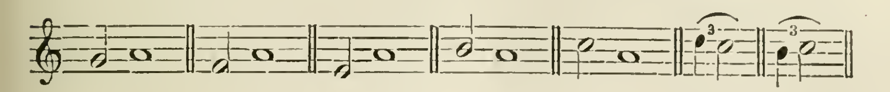


(2) Et propria pausa hujus modi est brevis recta et altera, et longa perfecta; sic



binaires sont ainsi représentées, en caractères musicaux, suivant ce système :

Dactyles. Choriambe. Anapestes.

Si les folies humaines, sans en excepter l'unité ternaire de la mesure dans la musique du moyen âge, ne nous inspirent guère d'étonnement, on a cependant peine à comprendre l'idée bizarre qu'a eue ce moine de travestir ainsi des rhythmes dont le caractère binaire est absolu, et dont rien ne l'obligeait à parler. En ce qui concerne la mesure et le rhythme, les musiciens du moyen âge ont pu imaginer le contraire de ce qu'exigent le sens musical et la raison, comme ils l'ont pratiqué dans toutes les parties de leur musique, mais ils n'ont pu faire que les brèves des dactyles et des anapestes ne fussent pas égales et que leur durée ne fût point dans le rapport binaire avec la longue. Nous n'insistons pas sur cette vérité qui sera comprise immédiatement par tout le monde, mais nous devons faire remarquer que la malencontreuse règle des deux brèves *recta* et *altera*, invoquée par Walter Odington, fut une des causes principales de l'insupportable monotonie de la musique du moyen âge ; car c'est elle qui a fait que le rhythme de cette musique est perpétuellement celui du trochée : c'est toujours, et dans les agencements de toutes les voix, ce rhythme boiteux qui se reproduit, comme dans les exemples suivants :



Après cette excursion dans les modes et la mesure de la musique des douzième et treizième siècles, où nous a entraîné la règle de deux brèves prétendues, de valeur inégale, mais notées de la même manière, nous revenons à la notation, objet spécial de ce chapitre.

Nous voici parvenu à la partie la plus importante de notre exposé historique de la notation du moyen âge. Ce que nous nous proposons, c'est de démontrer d'une manière irréfutable que ce système monstrueux, hérissé de difficultés et d'embarras, n'avait point de raison d'être, qu'il ne répondait à aucune nécessité de la musique dont, au contraire, il retardait les progrès, et qu'une autre notation

simple et lucide existait dans le même temps, pouvant suffire à toutes les nécessités de l'art de cette époque ; enfin nous croyons pouvoir porter jusqu'à l'évidence cette vérité déjà énoncée par nous, qu'une telle notation n'a pu être imaginée que dans le but de rendre l'étude de la musique difficile et cela dans l'intérêt d'une corporation. A l'aspect de ces figures bizarrement contournées, de ces formes énigmatiques, lesquelles présentent presque toujours aux yeux le contraire de ce qu'elles signifient, ne dirait-on pas que ces hiéroglyphes sont destinés à cacher au vulgaire des vérités qu'il ne doit pas connaître? Cependant, de quoi s'agit-il? de pauvres successions de sons d'une uniformité accablante, renfermées dans les bornes d'une octave; de simples notes, longues, brèves et semi-brèves; enfin, de quelques accessoires aussi peu variés : voilà tout le mystère enveloppé de tant de voiles. On pourrait croire à quelque exagération, quand nous dirons que la notation du chant ecclésiastique renfermait les éléments nécessaires pour satisfaire à tous les besoins de la musique dite *mesurée* des douzième et treizième siècles ; cependant c'est d'elle seule que nous nous servirons pour la transcription de toutes les ligatures des vingt et un paragraphes qu'on a vus précédemment. Cette transcription faite avec une notation qui existait à la même époque et qui avait aussi ses longues, brèves, semi-brèves, pliques, et les mêmes clefs, et les mêmes portées, nous a paru le moyen le plus efficace pour démontrer l'inutilité de la notation *proportionnelle* et la supériorité de l'autre. En transcrivant les ligatures, nous ne nous occupons pas de leur forme, mais de la signification qui leur était attribuée, car c'est de cette signification qu'il s'agit et c'est elle qui doit être représentée ; toutefois, la comparaison des deux notations étant nécessaire pour atteindre le but que nous nous proposons, nous avons fait correspondre les chiffres des paragraphes qui concernent les ligatures avec ceux de leur transcription. Par cette disposition, le lecteur pourra recourir d'un paragraphe à son correspondant, d'une part, pour connaître la forme de la ligature et l'explication qui en est donnée; de l'autre, pour juger de l'exactitude de la transcription.

TABLEAU

DE LA TRANSCRIPTION DES LIGATURES EMPLOYÉES DANS LA NOTATION MESURÉE DU MOYEN AGE.

Solutions.

1. Deux notes descendantes étant liées, la première doit être une brève.
2. Deux notes descendantes étant liées, la première doit être une longue.
3. Deux notes ascendantes étant liées, la première doit être une longue.
4. Deux notes ascendantes et liées doivent être brèves toutes deux.
5. Deux notes ascendantes ou descendantes doivent être semi-brèves.
6. Trois notes descendantes étant liées, la première doit être brève, la seconde, longue imparfaite de deux temps, la troisième, parfaite.

Trois notes, faisant le même mouvement, doivent être brèves.

7. De trois notes descendantes, la première doit être longue, la seconde, brève, la troisième, longue.

De trois notes du même mouvement, la première doit être longue, les deux autres brèves.

8. De trois notes descendantes, les deux premières doivent être semi-brèves, et la troisième longue.

De trois notes du même mouvement, les deux premières doivent être semi-brèves, la dernière, brève.

9. De trois notes ascendantes, la première doit être longue imparfaite, la seconde brève, et la troisième, longue imparfaite.

De trois notes du même mouvement, la première doit être longue imparfaite, la seconde, brève, et la troisième, longue parfaite.

De trois notes alternativement montante et descendante, la première doit être longue imparfaite, la deuxième brève, la troisième longue imparfaite.

De trois notes ascendantes, la première doit être longue imparfaite, la seconde brève et la troisième longue parfaite.

10. De trois notes ascendantes dont la troisième est à la tierce supérieure de la seconde, la première doit être brève, la seconde longue imparfaite et la dernière longue parfaite.

De trois notes alternativement montante et descendante, la

Solutions.

première est brève, la seconde longue imparfaite, la dernière longue parfaite.

Trois notes étant ascendantes, toutes sont brèves.

11. De trois notes ascendantes, la première et la seconde doivent être semi-brèves, et la troisième brève.

De trois notes qui montent et descendent alternativement, les deux premières sont-semi-brèves, la dernière est longue.

De trois notes descendantes et remontante dont la troisième est à la tierce supérieure de la seconde, les deux premières sont semi-brèves et la dernière longue.

12. De quatre notes qui descendent diatoniquement, les trois premières sont brèves et la dernière est longue.

Si, de quatre notes, les trois premières descendent et la quatrième remonte, les trois premières sont brèves et la dernière est longue.

Dans le même mouvement et dans celui de quatre notes descendantes, les quatre notes sont brèves.

13. De quatre notes descendant diatoniquement, la première est longue, la deuxième et la troisième sont brèves et la dernière est longue.

14. Dans un mouvement semblable de quatre notes diatoniques, les deux premières sont semi-brèves, la troisième est brève et la dernière est longue.

Dans un mouvement semblable, les deux premières notes sont semi-brèves et les autres brèves.

15. Quatre notes étant ascendantes, la première est longue imparfaite, la deuxième et la troisième sont brèves et la dernière est longue imparfaite.

Dans le même mouvement, la première est longue imparfaite, la deuxième et la troisième sont brèves et la dernière est longue parfaite.

16. Quatre notes étant ascendantes diatoniquement, toutes les quatre sont brèves.
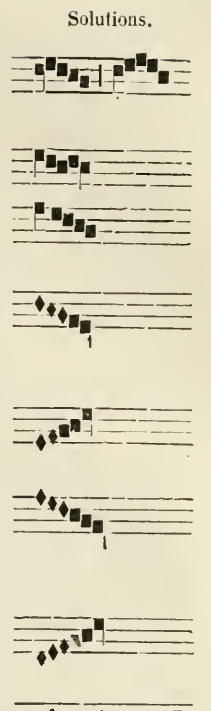
Dans un mouvement de quatre notes ascendantes, trois sont diatoniques, la quatrième étant une tierce plus haut que la troisième, les trois premières sont brèves et la dernière est longue.

Trois notes montant et la dernière descendant, les trois premières sont brèves et la dernière est longue.

Dans un mouvement semblable, les quatre notes sont brèves.

17. Quatre notes étant ascendantes diatoniquement, les deux premières sont semi-brèves, les deux dernières brèves.

Dans un mouvement ascendant de quatre notes, la quatrième étant à la tierce supérieure de la troisième, les deux premières sont semi-brèves, la troisième est brève, et la dernière, longue.



18. Deux ou trois notes étant ascendantes et les autres descendantes, la première est longue et les autres sont brèves.

19. Dans un mouvement alternatif de cinq notes ascendantes et descendantes, la dernière étant plus basse que la pénultième, la première et la dernière sont longues, les autres sont brèves.

Dans un mouvement de cinq notes descendant diatoniquement, la première est longue, les autres sont brèves.

20. Dans un mouvement descendant de cinq notes, les trois premières sont semi-brèves, la quatrième est brève et la dernière longue.

Dans une succession ascendante de cinq notes, la dernière étant une tierce au-dessus de la quatrième, les deux premières sont semi-brèves, la troisième et la quatrième sont brèves, et la dernière longue.

21. Six notes se succédant en descendant diatoniquement, les trois premières notes sont semi-brèves, la quatrième et la cinquième sont brèves et la dernière est longue.

Six notes étant ascendantes et la dernière étant une tierce au-dessus de la pénultième, les trois premières sont semi-brèves, la quatrième et la cinquième brèves, et la dernière est longue.

Dans les successions de six notes alternativement montantes et descendantes ou descendantes et montantes, les valeurs des notes doivent être comme dans la combinaison précédente.

La démonstration que nous voulions donner de l'exactitude de nos assertions vient d'être portée jusqu'à la surabondance pour les ligatures : quant aux notes séparées, elles ne peuvent donner d'autres résultats, car nous n'aurons jamais autre chose à faire que de substituer la note de valeur vraie à la note de valeur fausse qui se trouve dans la notation proportionnelle. Donnons-en un exemple pris dans la règle qui veut que de deux brèves, placées entre deux longues, la première ait la valeur d'un temps et l'autre de deux : nous noterons la première par une brève et l'autre par une longue ; ainsi du reste. La notation du plain-chant aux douzième et treizième siècles ayant les pliques ascendante et descendante, et même des signes de divers autres ornements, il n'y avait point de difficultés sous ces rapports. Quelle était donc la différence entre cette notation et celle qu'on appelait *mesurée,* si ce n'est que la première était conforme aux lois de la raison ainsi qu'aux nécessités de la musique, tandis que l'autre était absurde et toujours en opposition avec ce qu'il fallait repré-

senter? S'il s'était trouvé quelqu'un, au moyen âge, qui eût dit aux musiciens : *Écrivez ce qui doit être et non le contraire,* il leur aurait rendu un important service. Il est douteux pourtant qu'on eût suivi son conseil; qui sait même s'il n'eût pas été malmené, pour avoir dit ces paroles sensées? L'autorité de la tradition et des habitudes avait, sans aucun doute, fermé les yeux de tous sur les inconséquences de ce système extravagant, puisque, parmi tant d'hommes doués de haute intelligence musicale et qui, depuis la seconde moitié du quatorzième siècle, ont contribué aux progrès de la musique, pas un n'a élevé la voix contre cette aberration du sens commun. Cependant les occasions se présentaient à chaque instant, dans leurs travaux, pour les éclairer à ce sujet : c'est ainsi qu'étant obligés de faire la partition de leurs ouvrages avec la notation du plain-chant parce que cela n'eût pas été possible avec l'autre, ils transcrivaient ensuite les parties séparées de chaque voix en notation proportionnelle, imaginant une multitude de combinaisons énigmatiques dans cette transcription, afin de mettre à l'épreuve l'habileté des chantres, et s'épanouissant de satisfaction quand ils les prenaient en défaut. Eux-mêmes se trompaient souvent au milieu des difficultés de leurs transcriptions : alors les épithètes de *cuistre* et d'*ignorant* ne leur étaient pas épargnées. Les plus habiles n'étaient pas à l'abri de ces erreurs : on en voit la preuve dans les écrits de Tinctoris, savant théoricien de la musique qui vécut dans la seconde moitié du quinzième siècle. Il y relève tour à tour des fautes de valeurs de notes dans les compositions de Busnois, de Caron, d'Ockeghem et d'Obrecht, maîtres illustres de cette époque. Nous ne croyons pas nous tromper en disant que l'adoption universelle, pendant cinq cents ans, de la notation la plus défectueuse et la plus inutile, alors qu'on en possédait une bonne dont on ne faisait point usage dans la musique mesurée, est un des phénomènes les plus extraordinaires de l'histoire des arts. Sans doute, dans ce long espace de temps, la notation proportionnelle se modifia, mais ce fut en se compliquant de difficultés nouvelles et plus ardues. Ce qui n'est pas moins digne de remarque, c'est que, parmi tous les historiens de la musique, il n'en est pas un qui ait signalé cette singularité. Il en est une autre non moins remarquable, à savoir, que depuis l'abandon de cette notation, son étude est devenue une nécessité pour l'histoire de l'art, étant la seule dont on s'est servi pour écrire les œuvres des musiciens, depuis les

premiers essais de musique à sons simultanés jusqu'aux compositions des plus grands maîtres du seizième siècle.

CHAPITRE NEUVIÈME.

LA MUSIQUE DES SONS SIMULTANÉS DANS LES XIIe ET XIIIe SIÈCLES.

Après avoir établi que les barbares successions de la *diaphonie* remontent aux temps de décadence de la Grèce, ainsi qu'on l'a vu dans les troisième et quatrième volumes de notre Histoire, nous avons démontré que l'*organum* a été tiré d'une autre source, et que le mélange des intervalles de celui-ci, ainsi que la diversité des mouvements de voix, ont constitué les éléments d'un art nouveau. Nous allons examiner maintenant jusqu'à quel point ces éléments se sont développés et ont progressé par les travaux des musiciens des douzième et treizième siècles. Ici encore, nous allons nous trouver en dissentiment avec des écrivains qui nous ont précédés dans des recherches sur le même sujet et parmi lesquels nous rencontrons habituellement des adversaires. Nous le regrettons; toutefois cette considération ne doit pas nous arrêter dans le dessein que nous avons formé, en commençant cet ouvrage, de dire tout ce que nous considérons comme la vérité de l'histoire.

§ I.

LE DÉCHANT A DEUX VOIX.

Le *déchant* différait principalement de l'*organum* en ce qu'il n'était pas borné à la simultanéité d'une note contre une autre, admettant le passage de deux ou trois notes par une voix sur une seule de l'autre. Le déchant comportait donc non-seulement, comme l'organum, le mélange des intervalles et la diversité des mouvements de voix, mais aussi les différences de valeurs de notes : en cela il marqua un progrès matériel. Dès la fin du onzième siècle, on voit un exemple de musique de ce genre dans le manuscrit 1139 de la Bibliothèque nationale de Paris, provenant de l'abbaye Saint-Martial de Limoges. La notation de ce morceau est en neumes disposés d'une manière assez

régulière, quant à la correspondance des voix; mais les hauteurs respectives des signes y sont mal observées (1). Aucune indication tonale ne s'y trouve, d'ailleurs, soit par des lettres ou autres marques accessoires. Ainsi que nous l'avons dit, en traitant de la notation neumatique, la seule ressource, pour déterminer les intonations des notations de cette espèce, consiste à retrouver la dominante du ton, par laquelle on peut reconnaître la finale. Les paroles sont le commencement d'une séquence ïambique que voici :

Mira lege, miro modo,
Deus format hominem ;
Mire magis hunc reformat;
Vide mirum ordinem.
Reformandi mirus ordo
In hoc sonat deccordo.

A la même époque existait déjà, sans nul doute, une didactique du *déchant,* bien que les règles ne s'établissent que postérieurement à ce que l'homme apprend de son seul instinct. Nous disons qu'une certaine didactique du déchant existait dès la seconde moitié du onzième siècle, parce que nous en trouvons un manuel élémentaire dont l'auteur est Francon de Cologne que nous considérons, avec les plus anciens biographes, comme appartenant à cette époque, et que l'ouvrage même nous en fournit la preuve, comme on le verra tout à l'heure. Or Francon eut des prédécesseurs sur ce sujet, ainsi qu'il le déclare lui-même. Les textes de pareils ouvrages ne sauraient trouver place dans une Histoire de la musique, laquelle doit être un tableau clair et rapide des créations et des transformations de cet art, et non une collection de documents d'une lecture difficile. Ce qui intéresse dans une telle histoire, ce sont les faits présentés sous la forme la plus simple. Nous nous garderons donc de repéter ici textuellement ce que dit Francon des qualités consonnantes et dissonantes des intervalles des sons et de leurs successions; mais nous mettrons sous les yeux des lecteurs ce qui est important pour connaître la situation de la musique des sons simultanés à l'époque où

---

(1) M. de Coussemaker a publié, dans son *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, le fac-simile de ce morceau noté en neumes, pl. XXIII. Il en a essayé la traduction à la page XXI de ce même ouvrage : notre intention n'est pas d'examiner ici l'exactitude de cette traduction; nous dirons seulement que le ténor sort évidemment des limites du sixième ton choisi par le traducteur.

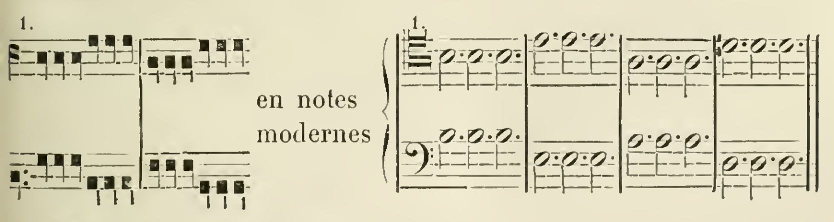
il écrivait, c'est-à-dire les exemples qu'il donne de leurs successions.

Francon reconnaît qu'il y a trois consonnances qui le sont par elles-mêmes et parfaites : à savoir, l'unisson, l'octave et la quinte. Pourquoi sont-elles parfaites? il ne le dit pas et ne pouvait le savoir, parce qu'on ignorait de son temps et que longtemps après on ne savait pas encore quelles sont les conditions harmoniques de la tonalité. Francon admet ensuite trois consonnances accidentelles qui sont : la tierce mineure, la tierce majeure et la sixte majeure. Pourquoi pas la mineure, et pourquoi celle-ci va-t-elle être comptée parmi les dissonances? il ne l'explique pas.

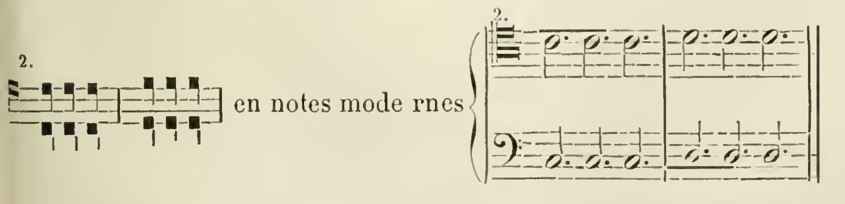
Quant aux dissonances, cet auteur en compte six, qui sont : la seconde mineure, la seconde majeure, le triton, la sixte mineure, la septième majeure, et la septième mineure. Pour ce qui est de la quarte, Francon ne la classe pas, quoiqu'il l'ait comprise dans l'énumération des intervalles et qu'il en indique l'emploi par des exemples.

Cet exposé de la nature des intervalles, suivant les idées de la fin du onzième siècle', fait voir l'obscurité qui environnait alors les plus simples éléments des relations des sons : voyons maintenant ce que nous révélera la pratique de leur emploi.

Francon présente les successions des consonnances parfaites sous les formes suivantes : la première est le passage de l'unisson à l'octave et de l'octave à l'unisson (1) :

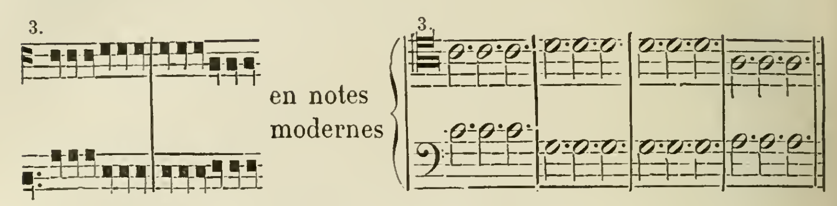


La seconde est le passage de l'octave à l'octave :

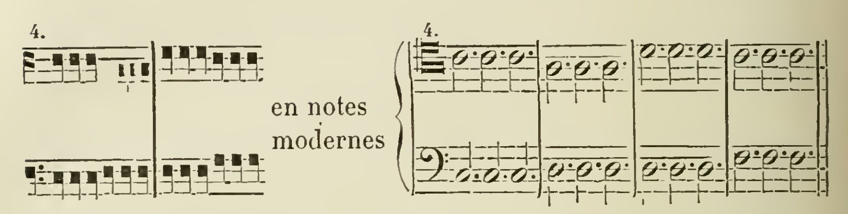


(1) Tous les exemples que nous donnons ici sont des fac-simile pris par nous dans le beau manuscrit des ouvrages de Francon, à l'Ambrosienne, pendant notre séjour à Milan, en 1841. Nous diminuons de moitié les valeurs des notes dans la notation moderne.

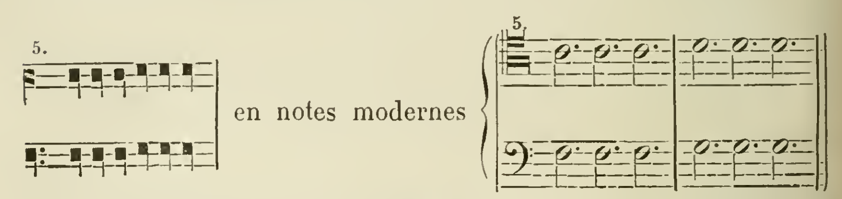
La troisième est le passage de l'unisson à la quinte et de la quinte à l'unisson :



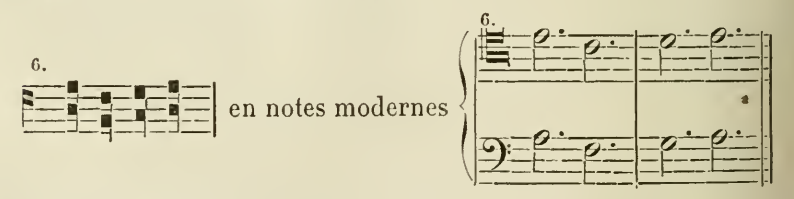
La quatrième est le passage de l'octave à la quinte et de la quinte à l'octave :



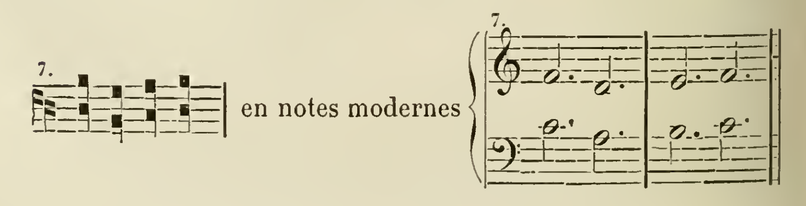
Enfin, la cinquième est le passage de la quinte à la quinte :



Francon donne encore le passage suivant comme un exemple de l'usage des successions de quintes :

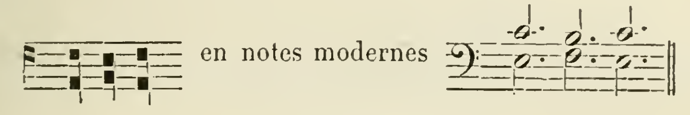


Pour l'usage des successions de quartes, il donne cet exemple :

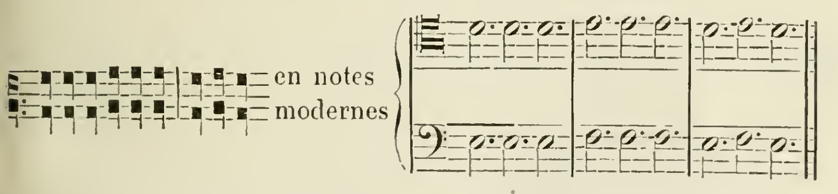


Les exemples chiffrés 2, 5, 6, 7, font voir que, comme l'*organum*, le déchant avait conservé les traditions de la diaphonie pour les successions d'octaves, de quintes et de quartes, non en séries continues, mais par fragments de deux, trois ou quatre.

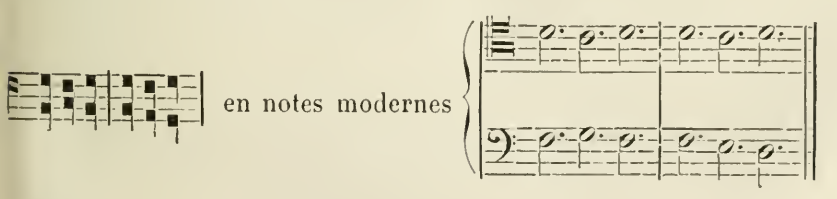
Non-seulement le déchant, du temps de Francon, admettait l'usage des dissonances, mais les musiciens du moyen âge ne reconnaissaient pas la loi de la musique moderne, de la meilleure époque, laquelle n'admet de dissonances qu'à la condition de les résoudre par des consonnances. Francon, qui a classé la sixte mineure et le triton parmi les dissonances, les fait se succéder immédiatement dans ce passage :



Il en est de même pour les dissonances véritables, ainsi que le démontrent les passages suivants donnés par Francon, comme exemple de l'emploi des intervalles des septièmes majeure et mineure :

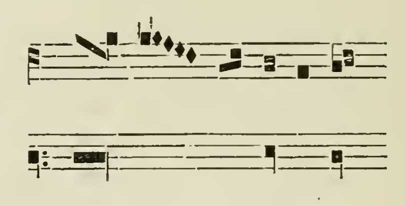


Quant au mélange des sixtes avec d'autres intervalles, voici les exemples qu'en donne cet auteur :
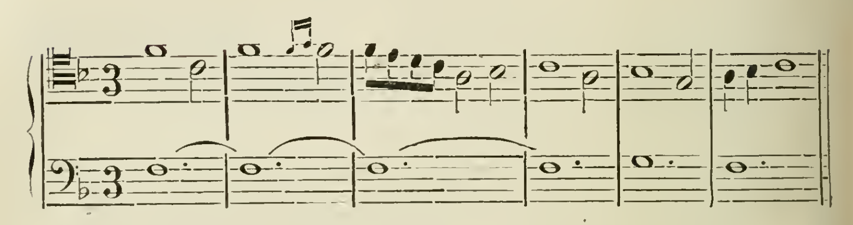


Bien qu'ayant fait une classe de *consonnances accidentelles* dans laquelle il a rangé les tierces majeure et mineure (*ditonus*, *semi-ditonus*), Francon ne dit rien et ne donne point d'exemple de l'emploi de ces intervalles dans le déchant ; toutefois, dans les fragments que renferme son Manuel de ce genre de musique, on voit quelques tierces, mais beaucoup plus rares que les autres intervalles. Un de ces frag-

ments, que nous en tirons pour le reproduire et le traduire ici, fait voir une tierce sur le dernier temps de la seconde double longue parfaite. Voici ce fragment :



en notes modernes
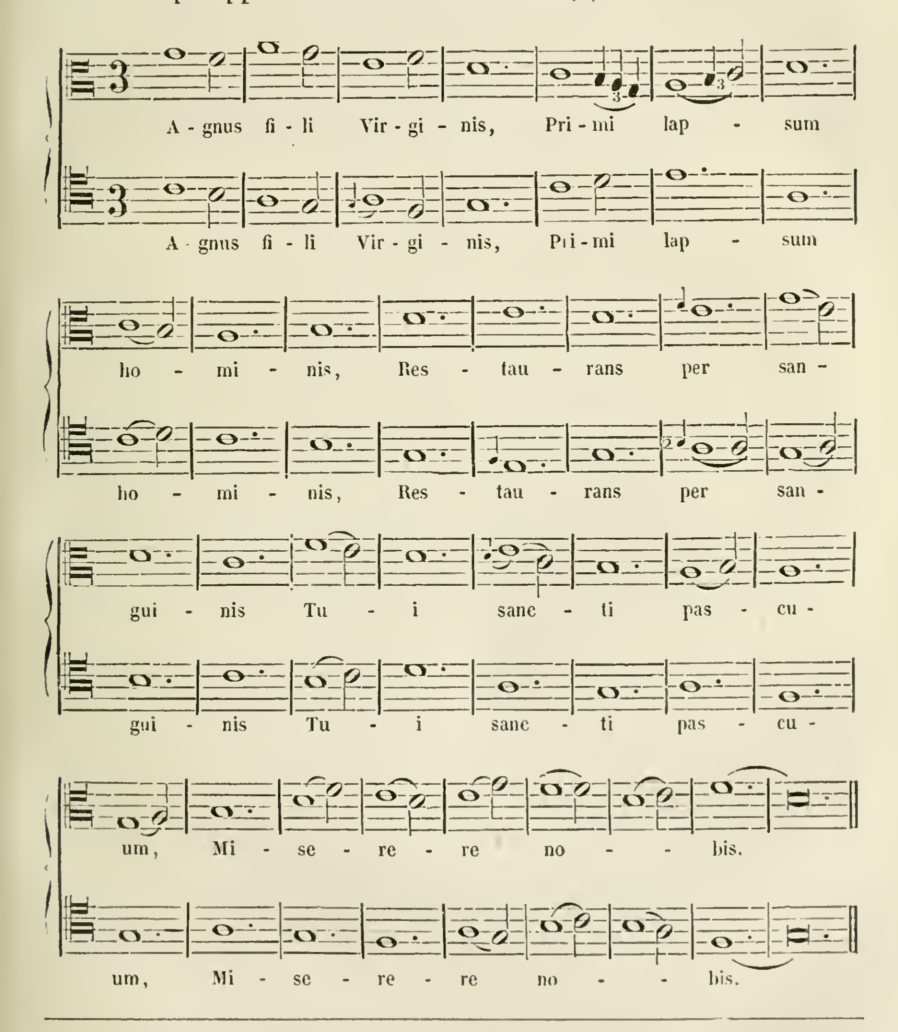


Si l'on considère l'ouvrage de Francon, non au point de vue de la doctrine, qui est celle de tous les déchanteurs pendant les douzième et treizième siècles, mais à celui de la méthode, tous les doutes sur son antériorité seront dissipés, car on voit avec évidence que son abrégé du *déchant* a été le point de départ des didacticiens du douzième siècle. Ses quatre règles concernant les mouvements de voix, dans la succession des intervalles, ne manquent pas de clarté, mais elles sont insuffisantes, trop générales, et n'offrent pas la solution nécessaire pour certains cas dont le retour se présente dans le déchant à deux, trois et quatre voix. Il en est de même en ce qui concerne les exemples à l'appui des règles : ceux de Francon ne sont point assez variés. Ses successeurs immédiats, à la tête desquels il faut placer Jean de Garlande (1), ont développé ses principes et se sont montrés plus prévoyants pour les difficultés conventionnelles de la musique à sons simultanés de leur époque. Les méthodes générales sont, sans aucun doute, les meilleures ; ce sont même les seules qui méritent le nom de *méthodes;* mais c'est à la condition qu'elles s'appuient sur des lois

---

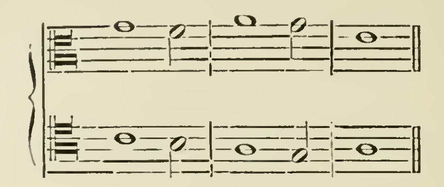
(1) Cf. la notice sur ce musicien dans notre *Biographie universelle des musiciens*, 2e édit., t. III, p. 408-410. — Pour ses ouvrages, voir les *Scriptores de musica medii ævi*, publiés par M. de Coussemaker, t. I, p. 97-117, et p. 175-182.

certaines; or, de telles lois ne pouvaient exister pour la musique des onzième, douzième et treizième siècles, par la raison essentielle que ces règles n'avaient pour objet qu'un art grossier, factice, complétement étranger à l'art véritable dont la base est le sentiment, ainsi que nous le démontrerons dans la suite de ce chapitre. Pour commencer cette démonstration, nous reproduisons ici un spécimen du déchant à deux voix qui appartient au douzième siècle (1):
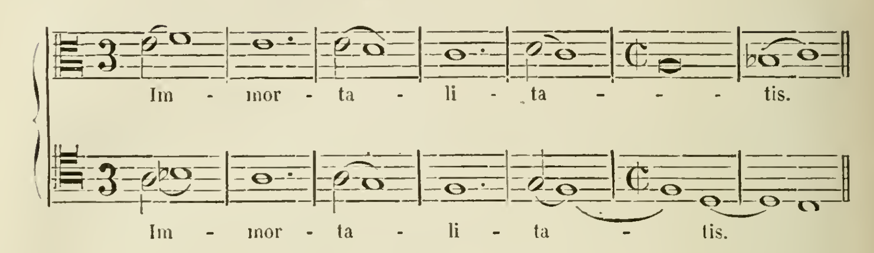


(1) Ce déchant, tiré d'un manuscrit de Lille par M. de Coussemaker, est traduit par lui dans son *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, p. XXIV.

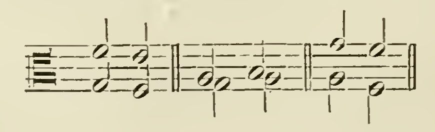
Quelques successions de ce morceau, par exemple :



cet autre passage tiré du manuscrit 812 de la Bibliothèque nationale de Paris :
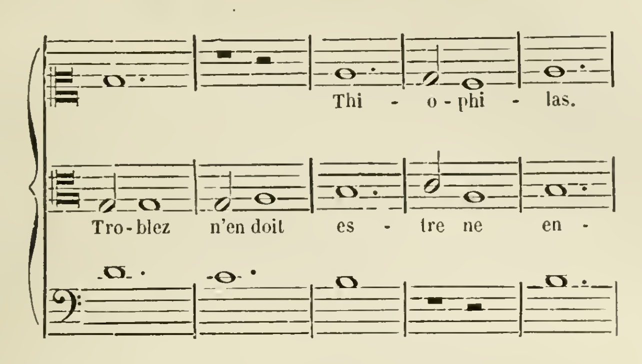


d'autres, enfin, de Francon, de Walter Odington, ou, pour mieux dire, de tous les musiciens des onzième, douzième et treizième siècles, prouvent la persistance des traditions de l'ancienne diaphonie, non-seulement dans l'organum, mais encore dans le déchant. On verra, dans le livre suivant, qu'elles n'étaient pas éteintes au quatorzième siècle ; or, ce fait, bien constaté, est la démonstration évidente de notre assertion, répétée dans plusieurs ouvrages, que le sentiment de la tonalité fut aussi étranger à ces anciens musiciens que celui de la véritable harmonie ; car rien n'est plus opposé à l'unité tonale que ces fréquentes successions auxquelles ils se complaisaient, rien de plus misérable en harmonie que leurs perpétuelles suites d'octaves, d'unissons, et leurs habitudes barbares dans l'emploi des dissonances, dont nous rencontrons souvent des exemples de ce genre :



et d'autres pires qu'on verra par la suite.

La manière dont les déchanteurs font usage de la quarte n'est pas moins révoltante pour le sentiment harmonique; on en peut

juger par ce passage d'un motet tiré par M. de Coussemaker d'un beau manuscrit de Montpellier et traduit par lui (1) :



§ II.

LE DÉCHANT A TROIS ET QUATRE VOIX.
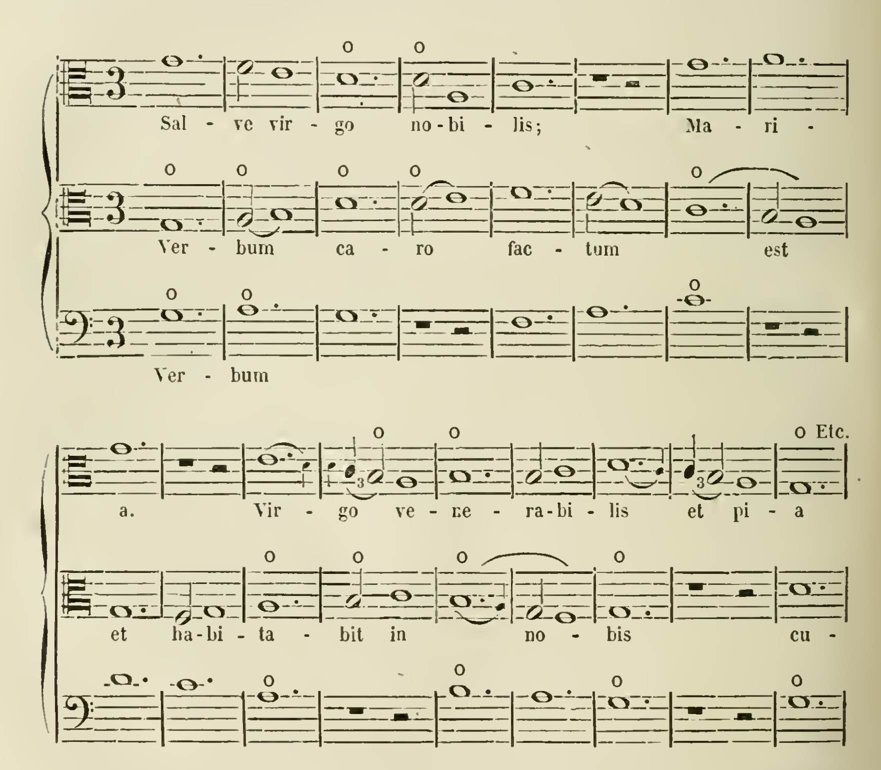
L'objet principal que nous avons en vue, dans notre travail sur le déchant, est le rapport des sons entre eux, parce que cela seul constitue ce qu'il peut y avoir d'art dans ce genre de musique à sons simultanés, surtout à une époque où la création de la mélodie était considérée comme si peu digne d'intérêt, que le sujet du déchant était toujours ou un chant de l'église, ou quelque chanson vulgaire, et souvent ces deux choses réunies. Nous ne parlerons des procédés de fabrication de cette singulière musique et des formes conventionnelles qu'on y avait introduites, qu'après que nous aurons épuisé ce qui nous reste à dire sur le premier sujet.

Aux douzième et treizième siècles, on appelait *triplum* tout morceau à trois voix; le même nom se donnait aussi à une troisième partie ajoutée à deux autres. Ce n'est pas à dire toutefois que trois ou quatre parties réunies pour la formation d'un déchant de forme quelconque donnassent pour résultat des groupes d'harmonie ou accords complets, consonnants ou dissonants, tels que ceux que nous entendons dans la musique moderne : rien de semblable n'existe au moyen âge. Les unissons s'y multiplient entre les voix, et souvent

---

(1) *L'Art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles;* traduction en notation moderne, n° 26, p. 47.

l'une ou l'autre des parties a des silences plus ou moins multipliés, plus ou moins prolongés, sans qu'il y ait pour cela d'autre motif que l'inhabileté du musicien à faire mouvoir trois ou quatre parties réelles. Voulant donner la démonstration de ces vérités, nous commençons par ce qui concerne l'*unisson*, et nous choisissons, comme exemples, les premières mesures d'un *triplum* écrit par le pseudonyme *Aristote*, auteur d'un traité de musique et considéré comme un des maîtres de son temps (1). Les unissons y sont marqués par ce signe 0; quant aux successions d'octaves et de quintes qui résultent de l'emploi des dissonances, nous en parlerons plus loin.

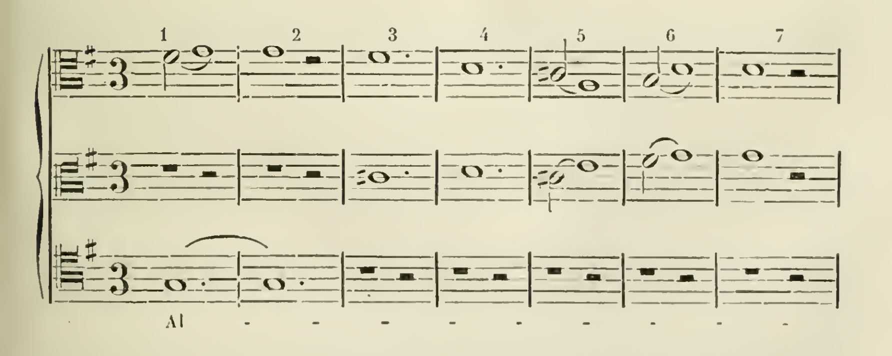


Sur dix-sept mesures, en voilà donc neuf remplies d'unissons entre deux parties et même entre toutes les trois, à quoi il faut
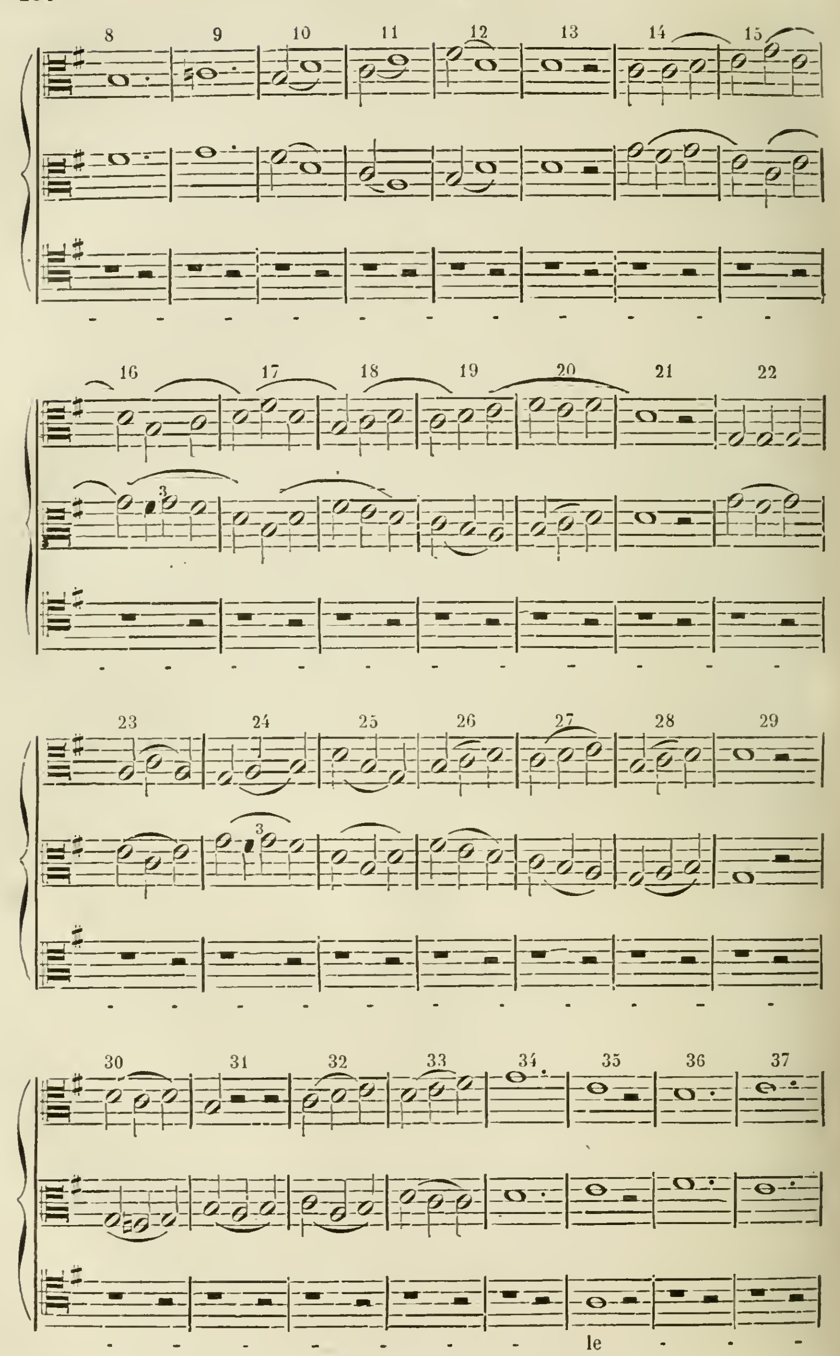
(1) Ce fragment est tiré du livre de M. de Coussemaker intitulé *l'Art harmonique aux XII[e] et XIII[e] siècles*, n° 13 des morceaux traduits, p. 37.
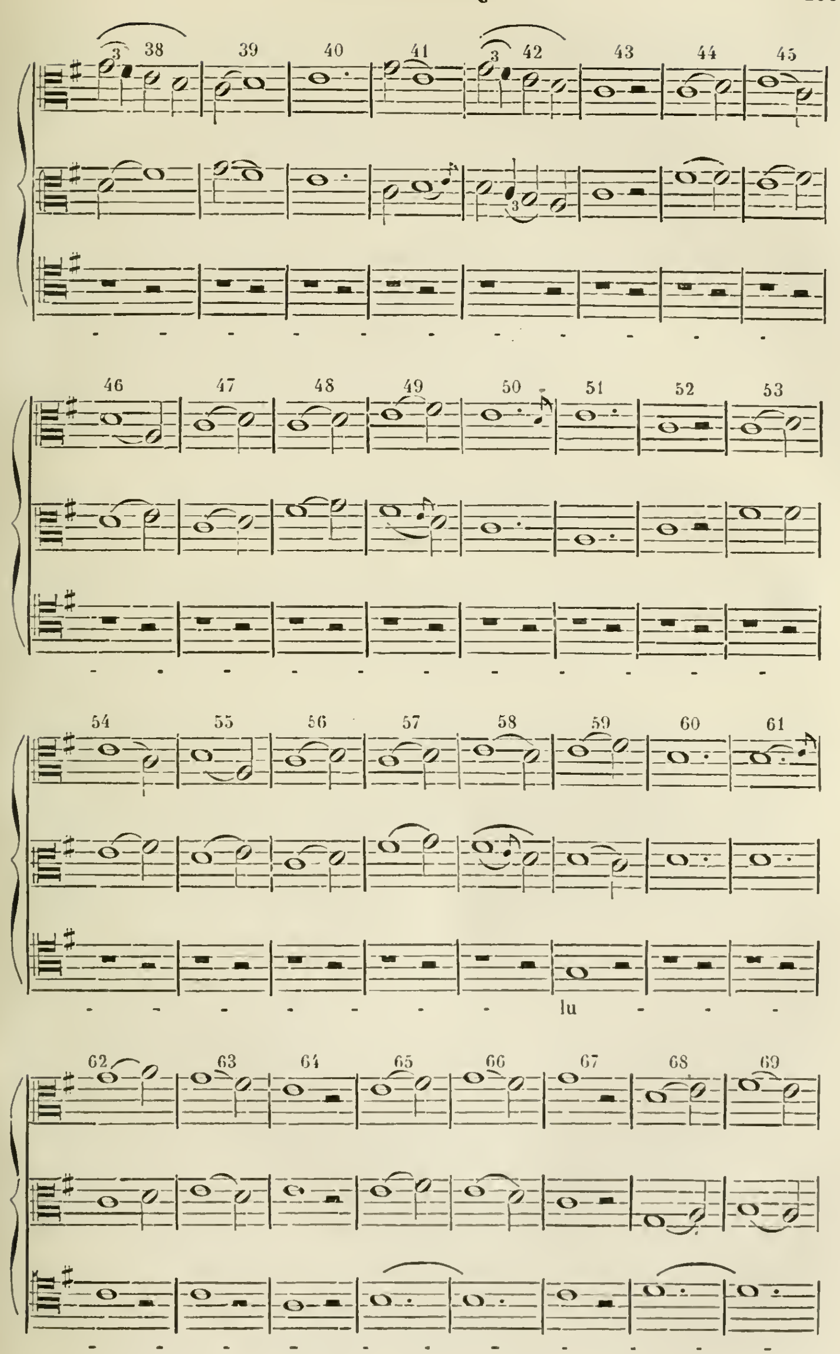
ajouter six mesures de silences partiels : deux mesures seulement font entendre, non une harmonie complète, mais la quinte et l'octave. Tout le reste du triplum est dans les mêmes conditions. Au résumé, les trois parties se réduisent donc à deux, lesquelles font entendre les associations de sons les plus antipathiques au sentiment musical. Or, qui voit un de ces prétendus trios les connaît tous. Cependant il ne s'agit ici que des productions des musiciens considérés comme les plus habiles et d'une époque relativement avancée (XIIIe siècle) : ce sera bien autre chose, si nous mettons sous les yeux des lecteurs un *organum* à trois parties prétendues dont l'auteur fut un maître de chapelle de Notre-Dame de Paris, au douzième siècle. Son nom était *Pérotin* et il fut surnommé *le Grand* «Perotinus magnus», *à cause de l'excellence de ses compositions* (1), d'après le dire de ses contemporains. Ce musicien avait fait plusieurs morceaux du genre de celui dont on va voir un fragment : ils jouissaient d'une grande renommée et leur exécution était réservée pour les fêtes solennelles. M. de Coussemaker en a retrouvé plusieurs dans le précieux manuscrit de Montpellier qui a fourni de nombreux documents à son livre, l'*Art harmonique aux douzième et treizième siècles* : c'est à cette source que nous puissons les spécimens de déchants d'espèces diverses reproduits dans cette partie de notre Histoire. Voyons donc l'œuvre qui faisait naître de si vives émotions parmi les contemporains de Pérotin.

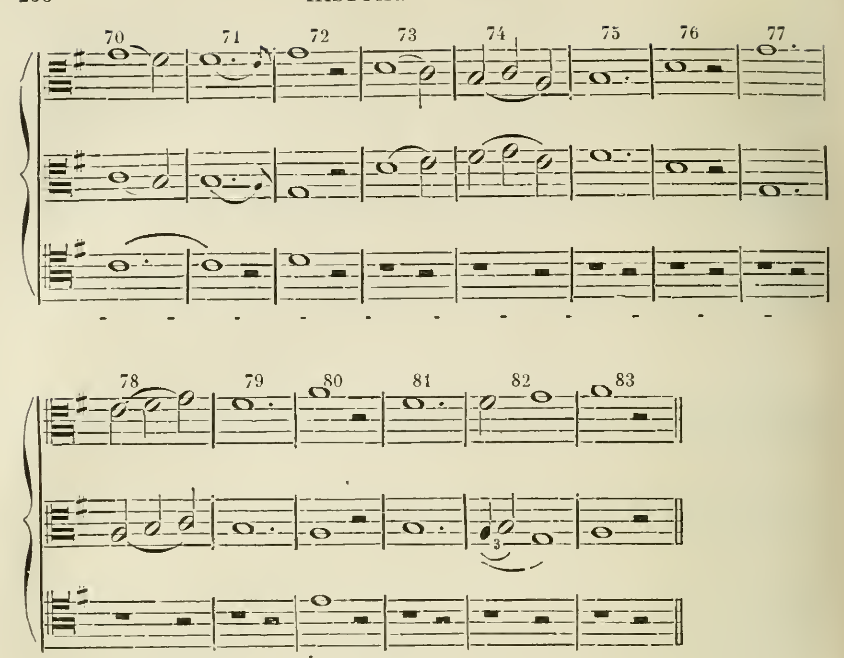
ALLELUIA.



(1) *L'Art harmonique, etc.*, p. 147.


8 9 10 11 12 13 14 15
16 17 18 19 20 21 22
23 24 25 26 27 28 29
30 31 32 33 34 35 36 37
le


38 39 40 41 42 43 44 45
46 47 48 49 50 51 52 53
54 55 56 57 58 59 60 61
lu
62 63 64 65 66 67 68 69



Pour tout musicien quelque peu instruit qui prendra la peine d'examiner avec attention la pièce que nous venons de reproduire, ce sera un sujet d'inépuisable étonnement, non-seulement que son auteur ait été qualifié de *grand*, mais encore qu'il y ait eu un temps où de pareilles productions aient pu être prises pour l'art de la musique, tout ce qui peut blesser le sentiment musical et le bon sens s'y trouvant réuni. A ne considérer que ce qui est du domaine de la raison, qu'est-ce d'abord que cette troisième voix du morceau dont le sujet est un *alleluia,* et qui coupe ce mot en syllabes séparées par des silences de vingt à trente mesures? Arrivé à la syllabe *lu,* cette voix se met à répéter *u... u... u... u.... u.... u;* elle ne dit enfin la dernière, *ia,* qu'à la quatre-vingtième mesure! Pourrait-on croire qu'une pareille dérision ait été tolérée dans les églises, si nous n'avions fait voir que d'autres folies plus scandaleuses encore s'y sont maintenues pendant plusieurs siècles, au moyen âge et après?
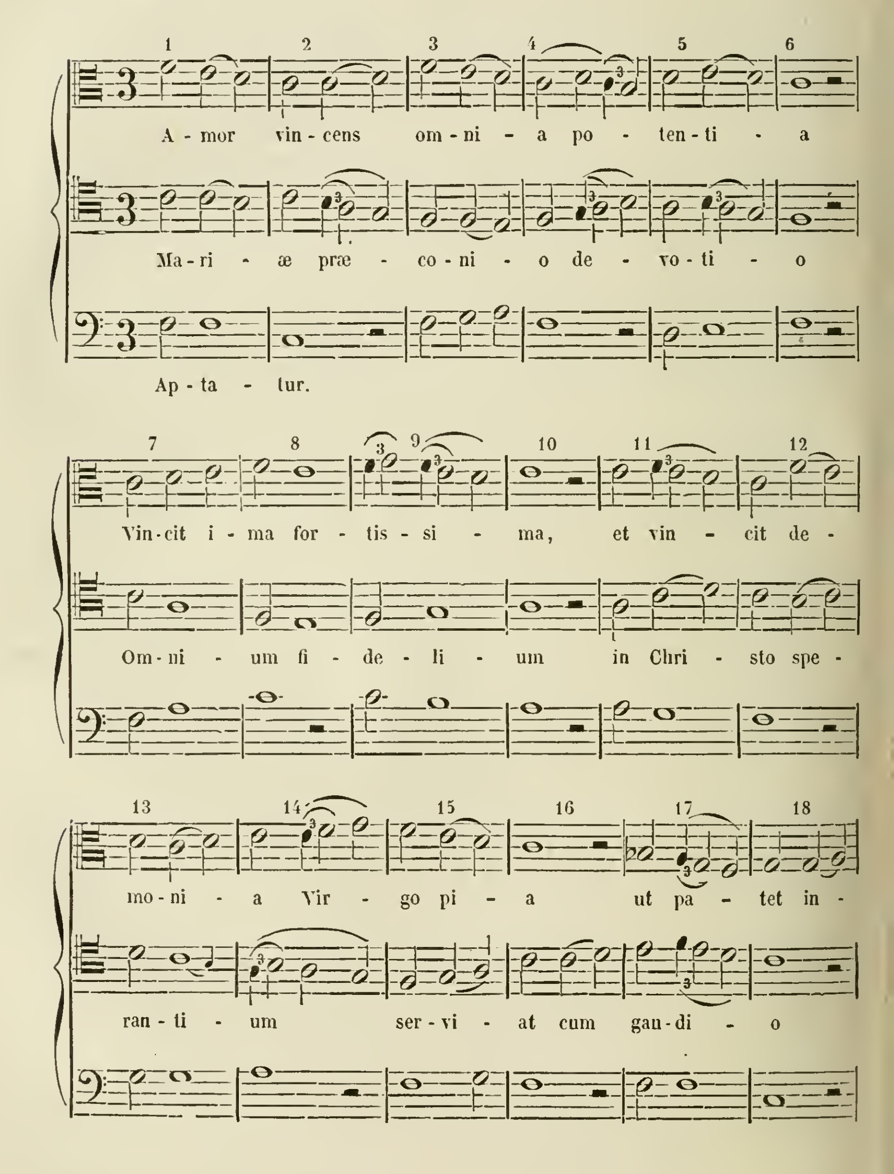
Au point de vue de la musique, l'*alleluia,* de Pérotin est une conception pitoyable : l'unité tonale y est trahie du commencement jusqu'à la fin. Dans l'enchevêtrement des deux voix supérieures,
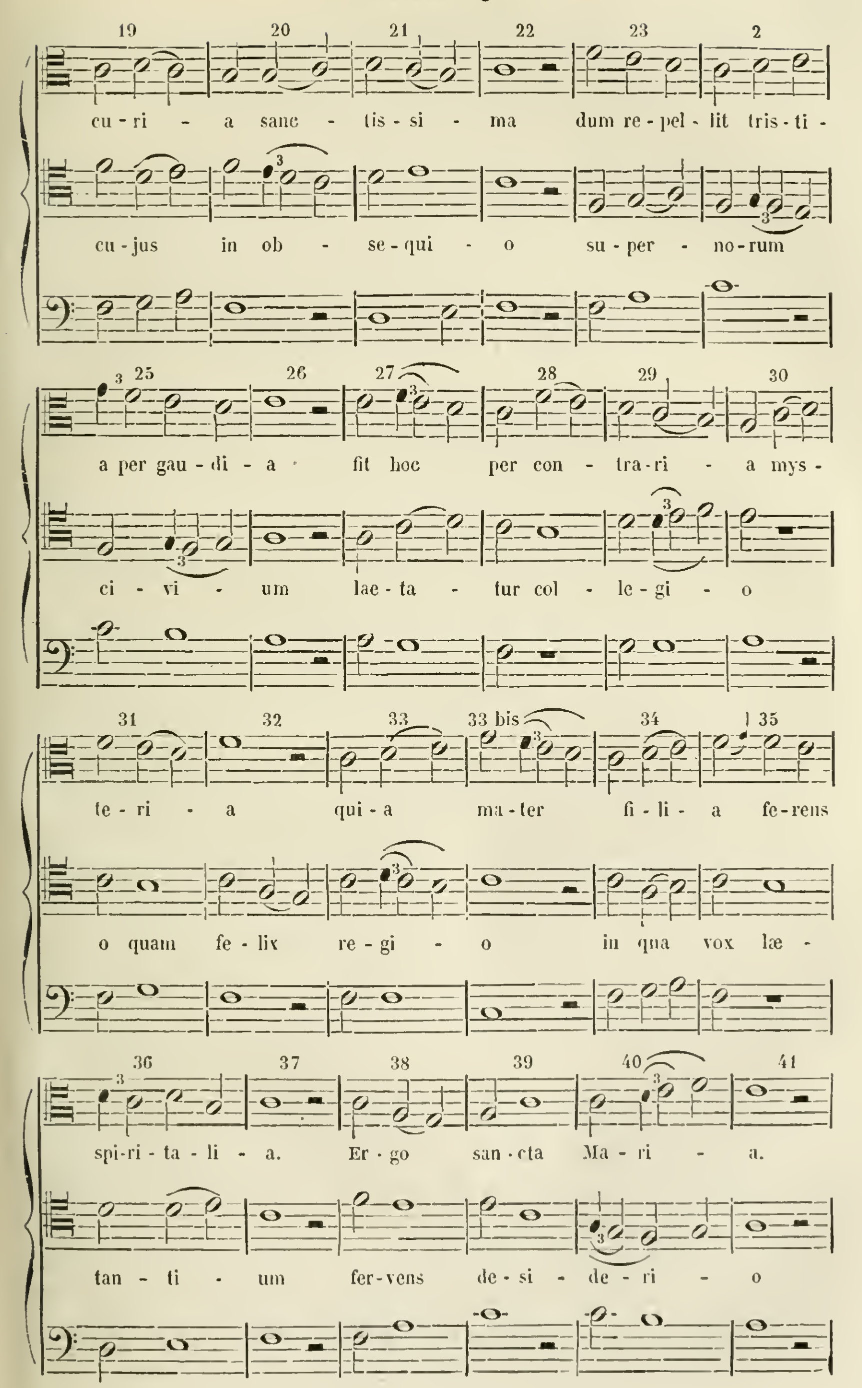
il est impossible de saisir aucun sens mélodique : à la quarante-quatrième mesure commence un chant qu'on pourrait croire emprunté à quelque chanson populaire et qui ne manquerait pas de caractère, si l'accompagnement qu'y fait la seconde voix n'en anéantissait toute la valeur; le commencement de cet accompagnement par une quarte supérieure est une gaucherie insigne. Quant aux relations de simultanéité des sons entre ces deux voix, elles réunissent toutes les maladresses, toutes les impossibilités harmoniques dont est remplie la musique de cette époque, bien qu'il n'y eût que deux voix à faire concorder. Rien de plus plat que la multitude de quartes qu'on y remarque : rien de plus grossier que les dissonances non préparées et faussement résolues des mesures 41, 58 et 59; rien de plus misérable que la quantité d'unissons entre ces deux voix, lesquelles en font des successions directes; rien enfin de plus antitonal que les successions de quintes directes qu'on voit aux mesures 8, 9, 10, 11, 12, 62, 68, 69, 70, 74, 78 et 79. Les auteurs de traités de musique du moyen âge qui ont loué de pareilles énormités, en commettaient de semblables quand ils écrivaient des déchants à trois ou quatre parties : dans l'embarras que leur causait l'obligation de faire mouvoir ensemble ces trois ou quatre voix, il leur arrivait même de multiplier les dissonances barbares plus que ne l'a fait Pérotin dans le morceau qu'on vient de voir. Pourvu qu'ils se conformassent à la règle établie par eux, laquelle exigeait que lorsque les parties du déchant faisaient entre elles des dissonances, elles fussent en consonnance avec le ténor, c'est-à-dire avec la voix qui avait le sujet principal, ils croyaient avoir satisfait à toutes les exigences de la musique. Ils ne comprenaient pas que cette règle, n'ayant pour base aucune des lois véritables de l'harmonie, était absolument insuffisante pour obtenir de bons résultats.
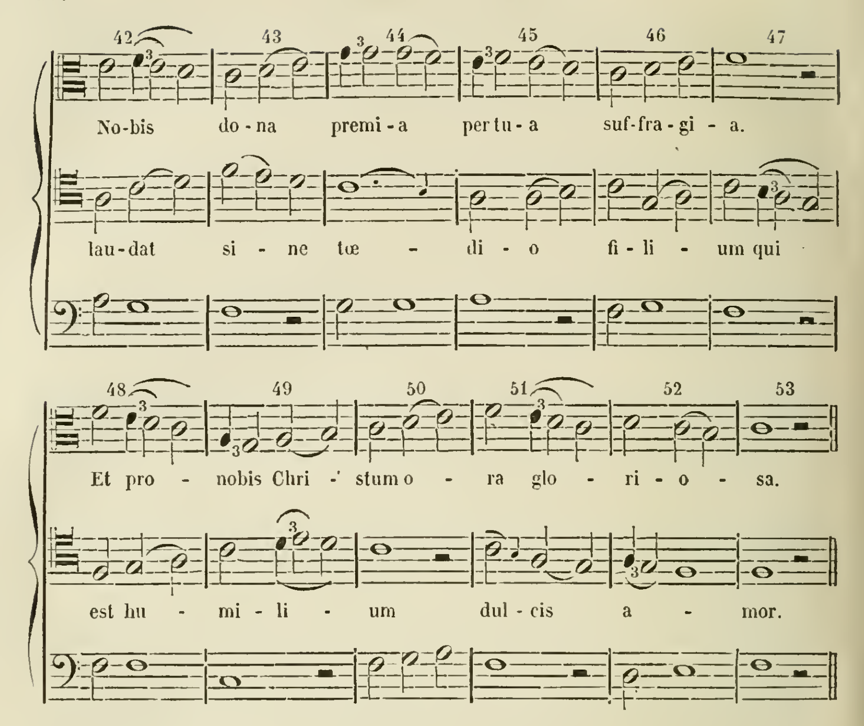
Nous croyons nécessaire de mettre sous les yeux du lecteur, comme exemple à l'appui de ce qui vient d'être dit, le *triplum* suivant écrit par le pseudonyme *Aristote*, qui fut un des maîtres les plus renommés du treizième siècle (1). Il est formé de trois chants connus à cette époque et réunis, suivant la méthode usitée alors, laquelle consistait à changer la valeur des notes dans les divers chants

(1) De Coussemaker, *l'Art harmonique, etc.*, p. 35.

pris pour sujets, afin de les faire concerter simultanément : ce genre de travail était à peu près le seul dont s'occupassent les *déchanteurs* des douzième et treizième siècles. Le premier sujet est ici le chant latin *Amor vincens omnia;* le second, l'antienne, *Mariæ præconio*, et le troisième, le répons *Aptatur*, qui a disparu du graduel depuis le dix-septième siècle.




19 20 21 22 23 2
cu - ri - a sanc - tis - si - ma dum re - pel - lit tris - ti -
cu - jus in ob - se - qui - o su - per - no - rum
3 25 26 27 28 29 30
a per gau - di - a fit hoc per con - tra - ri - a mys -
ci - vi - um lae - ta - tur col - le - gi - o
31 32 33 33 bis 34 35
te - ri - a qui - a ma - ter fi - li - a fe - rens
o quam fe - lix re - gi - o in qua vox læ -
36 37 38 39 40 41
spi - ri - ta - li - a. Er - go san - cta Ma - ri - a.
tan - ti - um fer - vens de - si - de - ri - o



L'analyse complète de ce morceau est nécessaire pour établir, d'après des preuves évidentes, que la musique du treizième siècle fut la négation absolue de toutes les conditions naturelles de cet art. Cette époque est si remarquable dans l'histoire du mouvement de l'esprit humain, et les opinions de quelques archéologues, en ce qui concerne la musique du même temps, sont en opposition si formelle avec la nature réelle des choses, qu'il est d'une haute importance historique de mettre à cet égard la vérité dans tout son jour.

En premier lieu, faisons remarquer les fréquentes fausses relations qui résultent du rapport du *si* des parties supérieures avec le *fa* de la troisième voix, et citons les exemples qu'on en voit dans les mesures 19, 20, 21, 22, 31, 32, 45, 46, 49, 50, 52 et 53. Viennent ensuite les grossières successions de dissonances simples et doubles, telles que les deux septièmes immédiates de la troisième mesure, dont une forme une double dissonance de seconde contre la troisième partie; puis, les deux secondes immédiates, dans la quinzième mesure, entre la seconde voix et la troisième; la septième majeure avec quarte, se répétant avec seconde dans la dix-septième mesure; l'enjambement

de l'unisson sur la seconde, dans la vingt-troisième; la septième majeure au second temps de la vingt-cinquième mesure, entre les deux premières parties et faisant triton avec la troisième; les deux secondes consécutives entre la seconde et la troisième voix, accompagnées de deux quintes immédiates par la première partie, dans la trente-quatrième mesure; les deux septièmes immédiates entre les deux premières voix, dans la quarantième mesure; l'échange des deux secondes entre les mêmes voix, dans la quarante-troisième; la septième majeure faisant un saut de tierce en montant sur la quinte, de la trente-troisième mesure à la trente-troisième.

A ces combinaisons anti-harmoniques s'ajoutent les perpétuelles successions immédiates de quintes par mouvement direct, destructives de tout sentiment d'unité tonale. On les voit se produire de la onzième mesure à la douzième entre la deuxième voix et la troisième; de la treizième mesure à la quatorzième entre la première voix et la troisième, et de la quinzième mesure à la seizième entre les mêmes voix; entre la seconde voix et la troisième dans la dix-neuvième mesure; entre la première voix et la troisième dans la succession de la vingt-deuxième mesure à la vingt et unième; entre les deux premières voix dans le passage de la vingt-cinquième mesure à la vingt-sixième Citons encore trois quintes immédiates entre la première voix et la troisième dans la trente-quatrième mesure; de même entre les quarante-deuxième et quarante-troisième mesures, et dans la quarante-sixième; enfin, trois quintes immédiates dans la cinquantième mesure.

Les successions d'octaves et d'unissons ne sont pas plus épargnées dans la pièce dont l'analyse nous occupe : on en voit trois entre la première voix et la deuxième dans les mesures 8 et 9; entre les mêmes voix, mesures 11, 12 et 13; entre les mêmes voix, mesures 14 et 15; *idem*, de la mesure 20 à 21; *idem*, de la vingt-septième mesure à la vingt-huitième.

De tout cela résulte un ensemble déchirant pour l'oreille la moins délicate : or, cette analyse peut être appliquée à quelque *triplum*, à quelque *quadruplum* que ce soit du moyen âge; on trouvera partout les mêmes choses. Il n'y avait alors ni art ni même instinct véritable de cette partie essentielle de la musique appelée *harmonie* par les modernes : ce que faisaient les *déchanteurs*, c'étaient des arrangements systématiques et *barbares* de sons simultanés : tout cela était indigne du nom d'harmonie. Peut-être dira-t-on que c'était un com-

mencement et que tout début est faible dans les arts et dans les sciences : à cette objection, nous répondrons qu'on serait dans l'erreur, si l'on prenait ce que nous venons d'analyser comme le commencement d'un art qu'on pressent et qu'on cherche avant de le connaître. Les déchanteurs sont des musiciens qui ont fait une sorte d'art à leur guise ; c'est systématiquement qu'ils ont écrit leurs ouvrages, ainsi que nous le prouverons tout à l'heure, en expliquant les formes diverses qu'ils avaient imaginées. L'*organum* de la seconde moitié du onzième siècle avait pu faire croire à un commencement d'art, parce qu'il avait marqué la fin de l'affreuse diaphonie ; mais, au treizième siècle, le sentiment harmonique ne s'était point éveillé ; on l'avait même étouffé par des conventions arbitraires qui en sont l'antipode. Nous ferons voir, au quatorzième siècle, le vrai commencement de l'harmonie ; alors c'est le sentiment qui est le guide, et dès ce moment le progrès ne s'arrête plus. Ce n'est pas à dire pourtant qu'on rompît avec toutes les traditions musicales du treizième siècle, car, si elles n'empêchèrent pas l'harmonie véritable de naître, il en resta une part considérable dans le système de la notation, et dans certaines associations de choses incompatibles dont nous parlerons plus loin.

Lorsqu'on songe à ce grand treizième siècle qui a produit tant d'œuvres admirables ; à la hardiesse ainsi qu'aux beautés de son architecture, à son goût exquis dans tout ce qui tient à la forme ; à la richesse des miniatures de ses manuscrits ; à la perfection du travail dans les meubles, les étoffes, et l'ornementation de tout genre ; lorsqu'on se souvient, enfin, que la pensée de l'œuvre du Dante appartient à cette époque, et que c'est alors aussi que Cimabue et Giotto, s'affranchissant du joug byzantin, créent la vraie peinture par l'étude de la nature ; on ne peut maîtriser l'étonnement que fait naître, à la même époque, la musique égarée dans une voie sans issue, et devenue, à force de travail, une des plus prodigieuses extravagances où soit tombé l'esprit humain. Et ce qui augmente encore l'étonnement à ce sujet, c'est qu'à la même époque, par suite des révélations de l'Orient aux croisés, une autre musique, compagne de la poésie, faisait entendre ses accents dans les chants des trouvères. Peu variés de caractère et de formes, ces mélodies laissaient désirer, à la vérité, une allure plus vive et plus libre ; mais, enfin, c'était le chant, le chant, si naturel à l'homme et pour lequel on voyait les populations

se passionner. Eh bien, rien de tout cela ne préoccupe les faiseurs de déchants, ni les auteurs qui enseignent les règles de cet art barbare : ils semblent vivre à part dans un autre monde. La formation d'un chant est une composition où la fantaisie a sa part, mais où il entre aussi de certaines considérations de rhythme, de correspondances de nombres dans les phrases et du retour de quelques-unes de celles-ci. De tout cela, pas un mot dans les traités de musique de l'époque du déchant, par la raison que le déchanteur ne compose pas; il se borne à arranger des triples et des quadruples avec des airs populaires et des chants de l'église, les ajustant ensemble de manière à produire les effets dont nous avons parlé dans notre analyse.

La musique barbare appelée *déchant* plaisait sans doute au public qui en était contemporain, cette condition étant indispensable à l'existence d'une musique quelconque : ces associations et ces successions de sons simultanés qui révoltent notre sens musical avaient donc du charme pour les oreilles du moyen âge. Qu'en faut-il conclure, si ce n'est, comme nous l'avons fait voir ailleurs par des exemples, qu'il n'est chose si dure, si désagréable, à quoi ne puisse s'accoutumer l'ouïe dont l'éducation n'est pas faite? Nous avons lu quelque part qu'un homme, ayant fait la fondation d'une messe solennelle, avait écrit, dans ses dispositions pour ce sujet : *me serait grande liesse si pouvait être déchantée.* Nul doute donc, on aimait à entendre le déchant dans l'église; tout porte à croire qu'il en était de même pour le déchant mondain : mais le goût qu'on en avait, lorsqu'on ne connaissait point d'autre musique, ne prouve rien en sa faveur.

§ III.

LES DIVERSES FORMES DE DÉCHANT.

Le nom d'*organum* avait été conservé, dans le treizième siècle, au déchant destiné au service de l'Église : les définitions qu'en donnent les anciens auteurs, notamment Francon et Walter Odington, n'en expliquent pas suffisamment le mode de construction; mais les exemples qu'on en a dans le manuscrit de Montpellier dont M. de Coussemaker a publié une partie avec les traductions qu'il en a faites

en notation moderne (1), sont plus instructifs et font voir que les procédés de fabrication de l'organum étaient les mêmes que ceux des autres déchants, et qu'ils consistaient à réunir plusieurs chants ecclésiastiques et à les ajuster ensemble, en altérant les valeurs des notes et en y introduisant des silences, ce qui n'était pas difficile en y mettant les barbaries inharmoniques que nous avons signalées. Le morceau de Pérotin que nous avons reproduit est un *organum*.

Les autres genres de déchants étaient le *motet*, le *rondeau*, le *conduit* (conductus) et le *hoquet*. Il est inutile de demander aux didacticiens du moyen âge la définition des morceaux désignés par ces noms; celles qu'ils donnent sont toujours insuffisantes et vagues. A dire vrai, les formes sont si peu différentes dans ces déchants, qu'on pourrait affirmer avec certitude qu'il n'y en avait qu'une seule sous des noms différents, à l'exception peut-être du *rondeau* qui, dans certains manuscrits, a les mêmes paroles pour les diverses voix, mais qui, dans le manuscrit de Montpellier, se présente avec deux sujets sur des paroles françaises et un ténor en langue latine ; or, c'est précisément *là* la forme du *motet*. En cela, comme dans toute leur musique, les déchanteurs n'ont su que faire perpétuellement les mêmes choses.
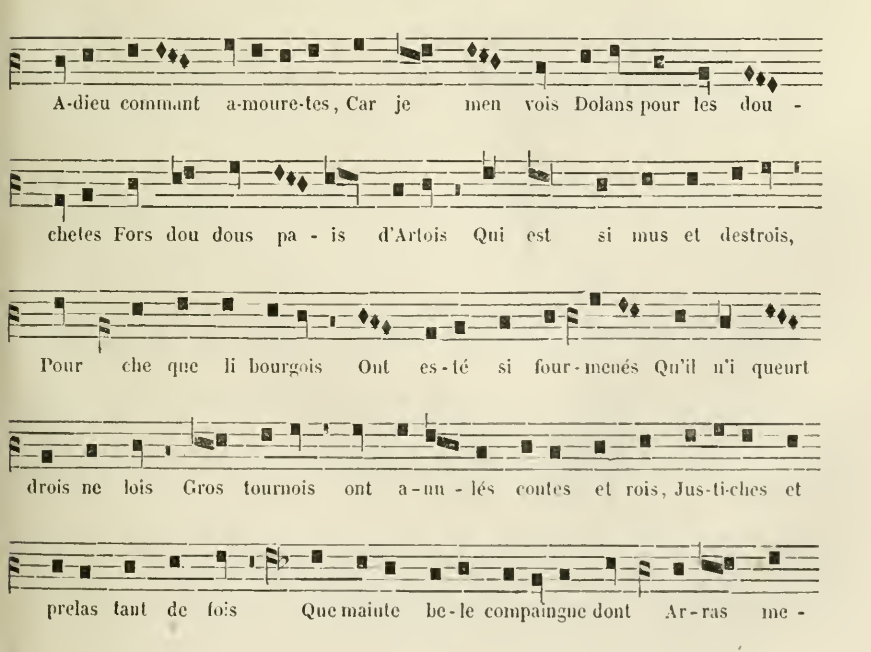
Le mot *motet* avait deux significations, au moyen âge, étant à la fois le nom d'un certain morceau de musique et celui d'une des voix du déchant. La voix qu'on appelait ténor était, en général, celle qui avait le thème du chant ecclésiastique; cependant il y avait des exceptions à cette règle. On ne peut pas dire que le ténor était la voix la plus grave, car, dans le perpétuel et fatigant croisement de parties de tous les déchants, il n'y avait le plus souvent ni voix grave, ni voix moyenne, ni voix supérieure; elles étaient toutes, tour à tour, les plus hautes et les plus basses. Quoi qu'il en soit, on a l'habitude de considérer le ténor comme la voix grave du déchant; la seconde voix s'appelait *motet*, la troisième, *triplum*, et la quatrième, *quadruplum*. Le motet pouvait être à deux voix, à trois et à quatre ; comme dans tous les genres de déchants, le nombre de trois voix était le plus ordinaire. Le motet avait pour ténor une phrase de chant ecclésiastique plus ou moins longue, laquelle se répétait plusieurs fois. La partie appelée *motet* était habituellement une chanson populaire ou
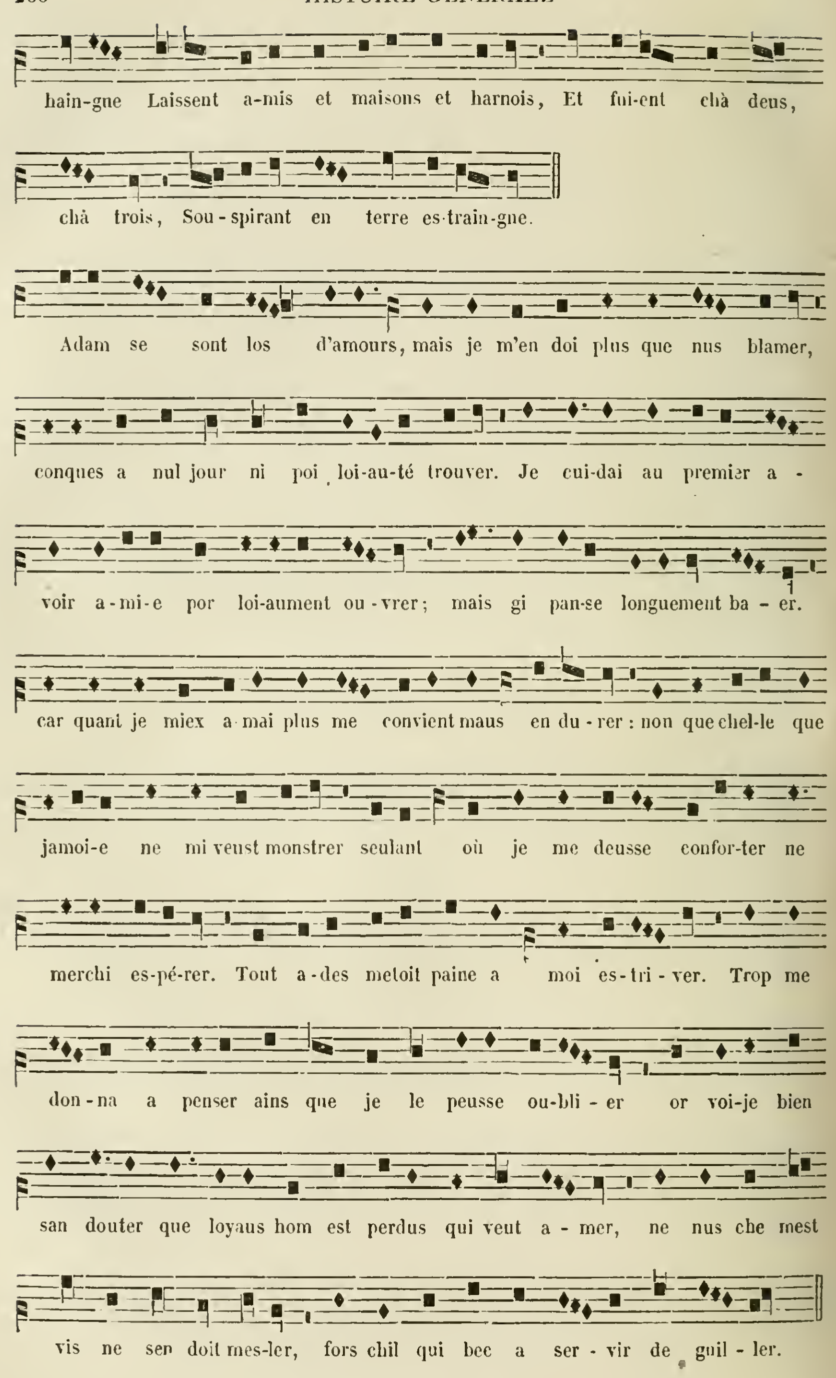
---

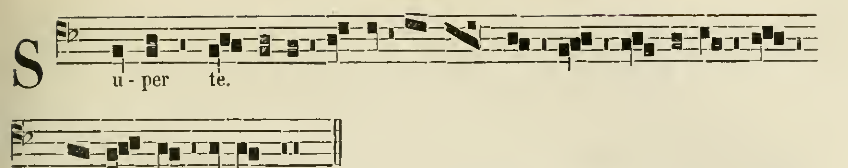
(1) *L'Art harmonique aux XII*[e] *et XIII*[e] *siècles.*

une mélodie composée par quelque trouvère en langue romane ; et le *triplum* était un chant différent sur d'autres paroles. On comprend ce qu'une combinaison de ce genre a de contraire au goût et à la raison; mais il en était ainsi de toutes les conceptions musicales du moyen âge. Pour donner à nos lecteurs un spécimen des motets de cette époque, nous en choisissons un dont le trouvère Adam de la Halle, surnommé le *bossu d'Arras*, est l'auteur. Poëte et chanteur, Adam avait l'imagination qui manquait aux fabricants de déchants; il se faisait remarquer aussi par un sentiment naturel de la mélodie qui, cultivé dans un temps plus favorable, aurait fait de lui un musicien distingué. On verra, en effet, par le morceau que nous traduisons ici, que ce trouvère, bien qu'en se conformant aux conventions des musiciens de son époque, est un peu moins barbare dans ses associations et successions de sons. Ce motet se trouve, avec quatre autres et seize rondeaux, dans le manuscrit 2,736 de la Bibliothèque nationale de Paris, fonds de La Vallière. Nous le donnons dans sa notation originale, accompagnée de la traduction en notes modernes.

LI MOTET ADAN.




hain-gne Laissent a-mis et maisons et harnois, Et fui-ent chà deus,
chà trois, Sou-spirant en terre es-train-gne.
Adam se sont los d'amours, mais je m'en doi plus que nus blamer,
conques a nul jour ni poi loi-au-té trouver. Je cui-dai au premier a -
voir a-mi-e por loi-aument ou-vrer; mais gi pan-se longuement ba - er.
car quant je miex a mai plus me convient maus en du-rer : non que chel-le que
jamoi-e ne mi veust monstrer seulant où je me deusse confor-ter ne
merchi es-pé-rer. Tout a-des metoit paine a moi es-tri-ver. Trop me
don-na a penser ains que je le peusse ou-bli-er or voi-je bien
san douter que loyaus hom est perdus qui veut a - mer, ne nus che mest
vis ne sen doit mes-ler, fors chil qui bee a ser - vir de guil - ler.



TRADUCTION.

1 2 3

A - dieu com - mant a - mou -

A - dam ce sont los damours, mais je m'en dois

Su - per te.

4 5 6 7

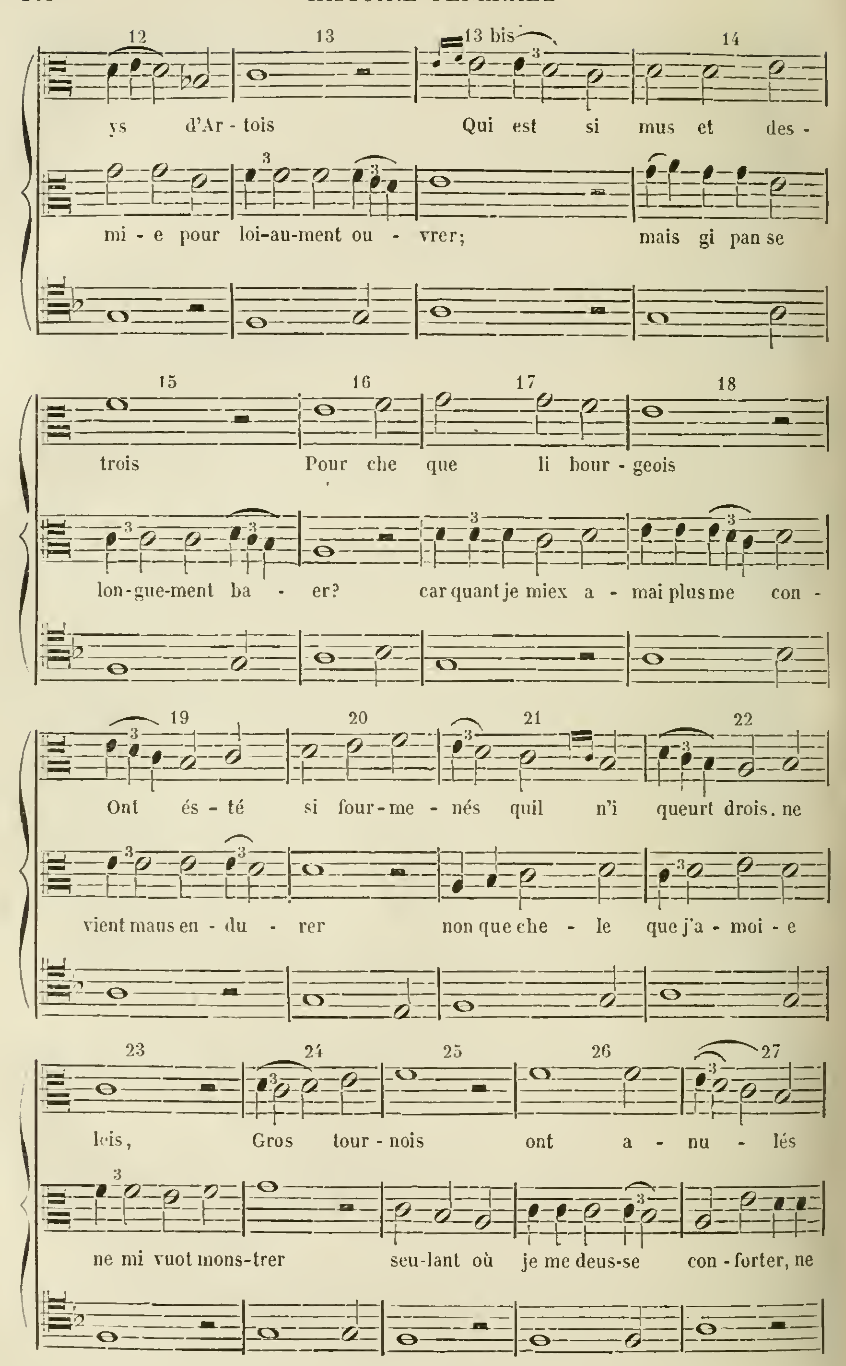
re - tes, Car je m'en vois Do - lans pour

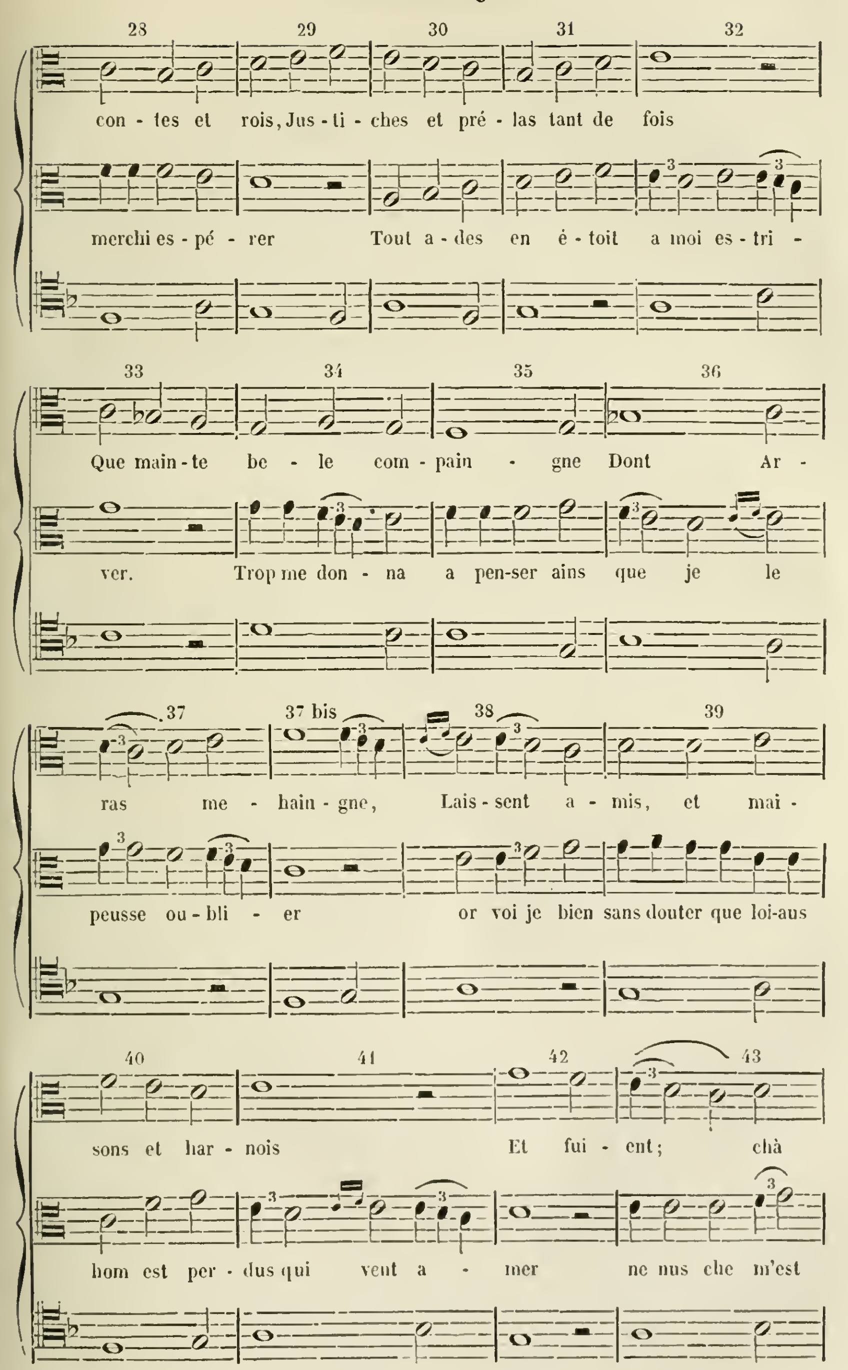
plus que nus bla - mer conques a nul jour ni poi
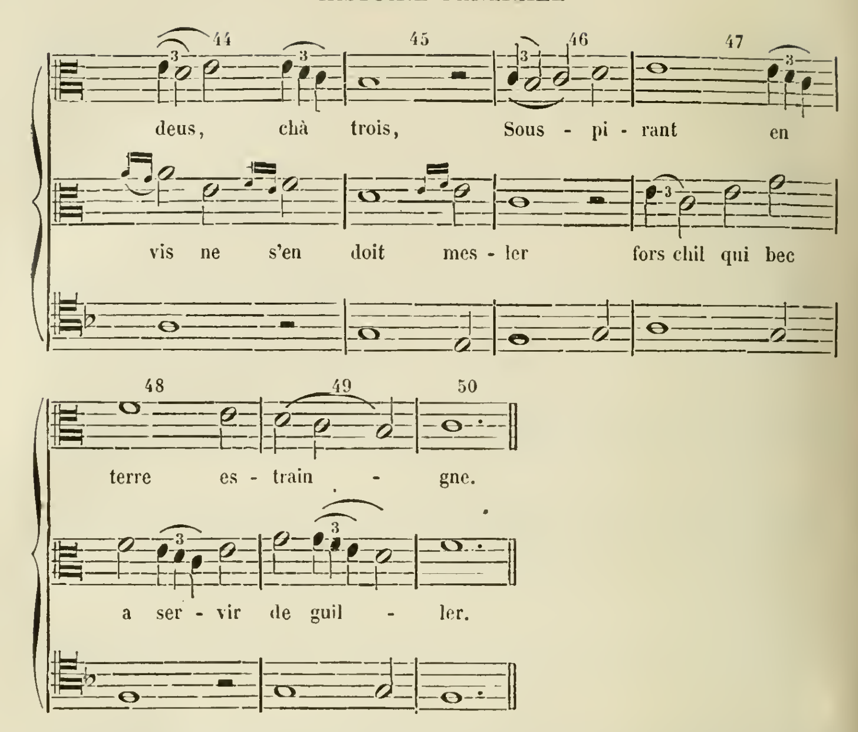
8 9 10 11

les dou - chet - tes Fors dou dous pa -

loi-au - té trou - ver. Je cui-dai au pre - mier a - voir a -


12 13 13 bis 14
ys d'Ar - tois Qui est si mus et des -
mi - e pour loi-au-ment ou - vrer; mais gi pan se
15 16 17 18
trois Pour che que li bour - geois
lon-gue-ment ba - er? car quant je miex a - mai plus me con -
19 20 21 22
Ont és - té si four-me - nés quil n'i queurt drois. ne
vient maus en - du - rer non que che - le que j'a - moi - e
23 24 25 26 27
leis, Gros tour - nois ont a - nu - lés
ne mi vuot mons-trer seu-lant où je me deus-se con - forter, ne


28 29 30 31 32
con - tes et rois, Jus - ti - ches et pré - las tant de fois
merchi es - pé - rer Tout a - des en é - toit a moi es - tri -
33 34 35 36
Que main - te be - le com - pain - gne Dont Ar -
ver. Trop me don - na a pen-ser ains que je le
37 37 bis 38 39
ras me - hain - gne, Lais - sent a - mis, et mai -
peusse ou - bli - er or voi je bien sans douter que loi-aus
40 41 42 43
sons et har - nois Et fui - ent; chà
hom est per - dus qui vent a - mer ne nus che m'est

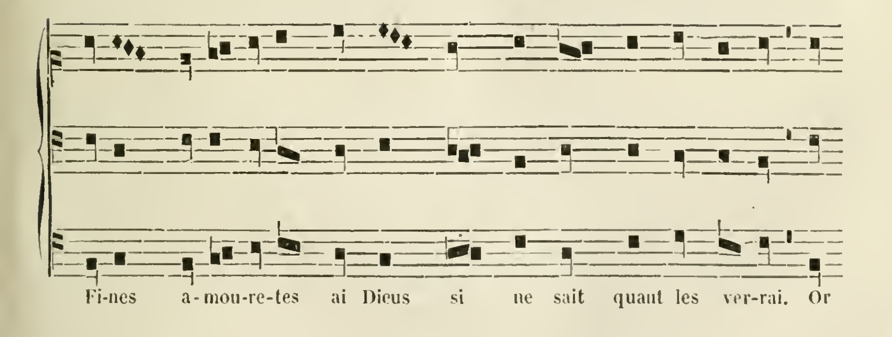


Bien que ce motet présente les successions de quintes et d'octaves qui sont dans les traditions du moyen âge et ne disparurent entièrement qu'aux premières années du quinzième siècle, on y sent un instinct de musicien, absent de tout ce qu'ont écrit Aristote et les autres didacticiens, et qu'on chercherait vainement dans tous les morceaux du manuscrit de Montpellier publiés par M. de Coussemaker. Dans le motet d'Adam de la Halle, on ne voit ni les grossières dissonances ni les fausses relations qui abondent dans les *triples* que nous avons reproduits précédemment. Ce poëte musicien est également supérieur à son temps par la variété des rhythmes, admettant, en opposition aux erreurs de ses contemporains, la division binaire du temps musical, quand elle est nécessaire, soit pour les paroles, soit pour la phrase mélodique, comme on le remarque aux mesures 2, 3, 4, 10, 11, 12, 14, 18, 26, 27, 28, 34, 35 et surtout 39. Il est hors de doute que la conception de ce motet, comme de tous les triples et quadruples du treizième siècle, est monstrueuse : sur le fragment de chant spirituel en langue latine, qui sert de ténor, la partie appelée *motet* chante un couplet contre l'amour, écrit en langue vulgaire,

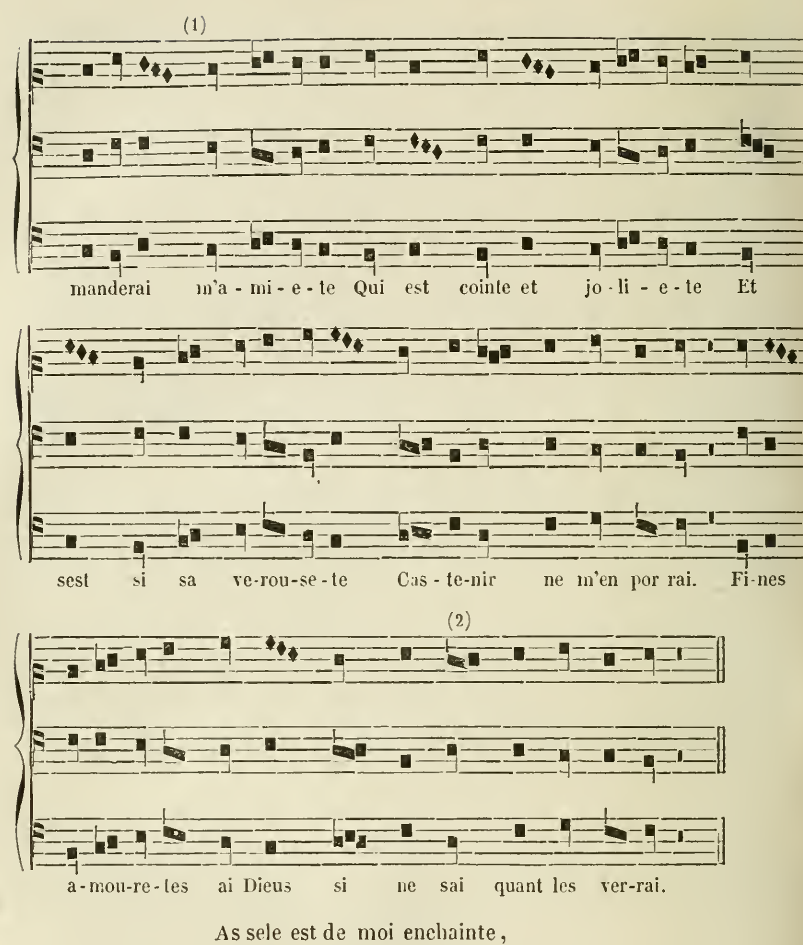
et le *triplum* fait entendre une complainte contre les seigneurs, le clergé et les gens de justice qui accablent de vexations la bourgeoisie d'Arras et l'obligent à s'expatrier. Le manuscrit de La Vallière renferme cinq motets de ce genre, par le même trouvère, que son instinct plein de finesse et l'indépendance de son caractère auraient dû mettre à l'abri des erreurs de son époque (1).

Le *rondel* ou *rondeau* est plus conforme à la raison, ayant les mêmes paroles pour toutes les voix. Les pièces de ce genre attribuées à Adam de la Halle, dans le manuscrit de la Vallière, cité précédemment, sont au nombre de seize : elles sont en général très-inférieures au motet qu'on vient de voir, à l'exception de la quinzième dont nous parlerons tout à l'heure. Si l'on ne connaissait du poëte-chanteur que ces rondeaux, on pourrait le ranger dans la classe des barbares déchanteurs dont il fut contemporain. Le lecteur en jugera par le quatrième, que nous donnons ici comme spécimen de ce genre de pièces dans sa notation originale, et que nous avons traduit en notes modernes. Quelques-unes des dissonances qui s'y trouvent sont tellement opposées à ce qu'exige le sens musical, que nous les aurions considérées comme des fautes de copiste et que nous en aurions fait la correction, si elles ne se représentaient plusieurs fois dans les mêmes circonstances.

LI RONDEL ADAM.



(1) Une dernière explication concernant le motet d'Adam de la Halle est ici nécessaire. La mélodie du *triplum* sur les paroles *A Dieu commant amouretes*, a servi aussi au même trouvère comme thème du rondeau que nous donnons également. — M. de Coussemaker a trouvé, dans le manuscrit de Montpellier, le même thème traité sous la forme d'un motet différent de celui qu'on vient de voir.



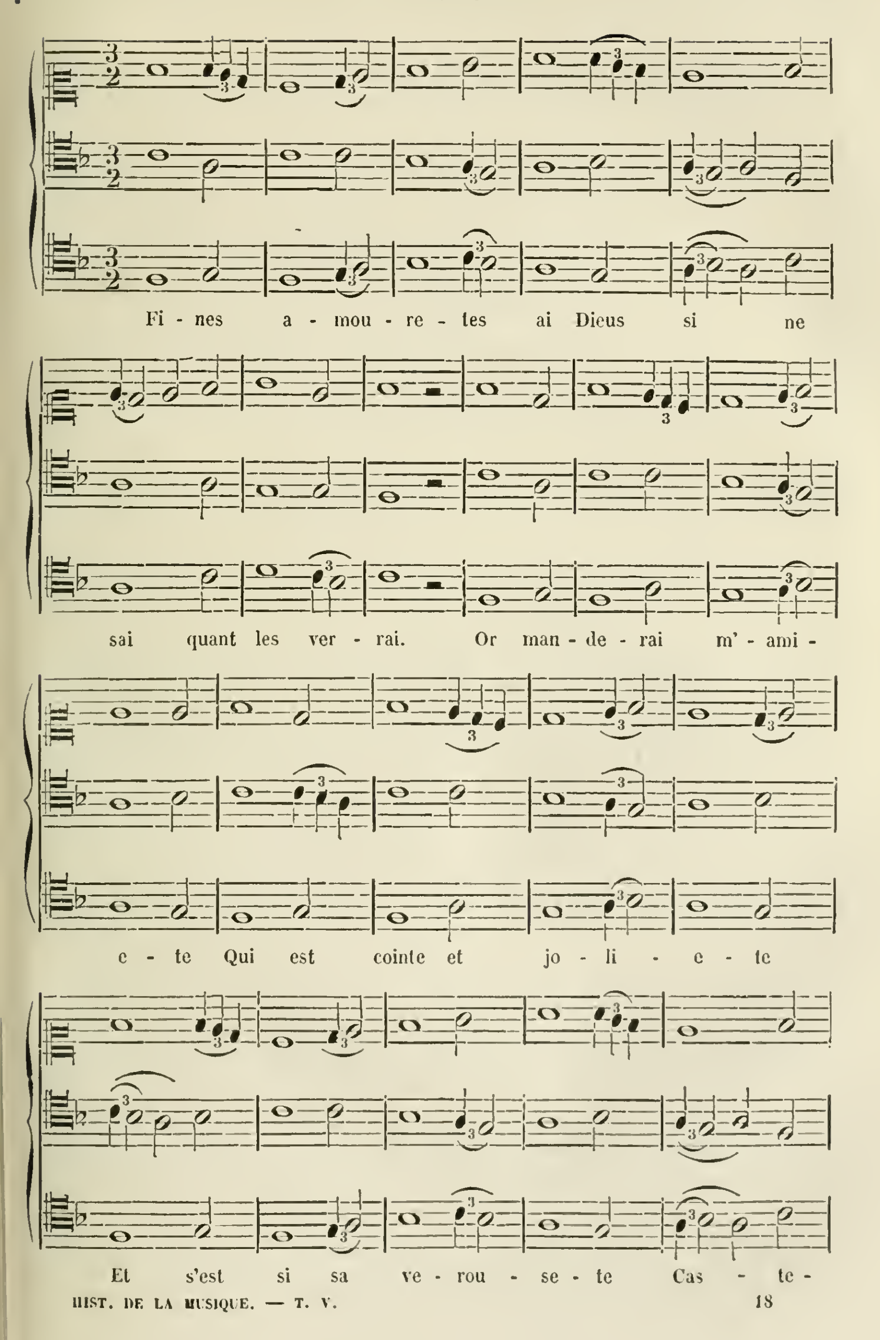
As sele est de moi enchainte,
Tost devenra pâle et tainte;
S'il en est esclandele et plainte,
Deshonnerée l'orai.
Fines amouretes, etc.
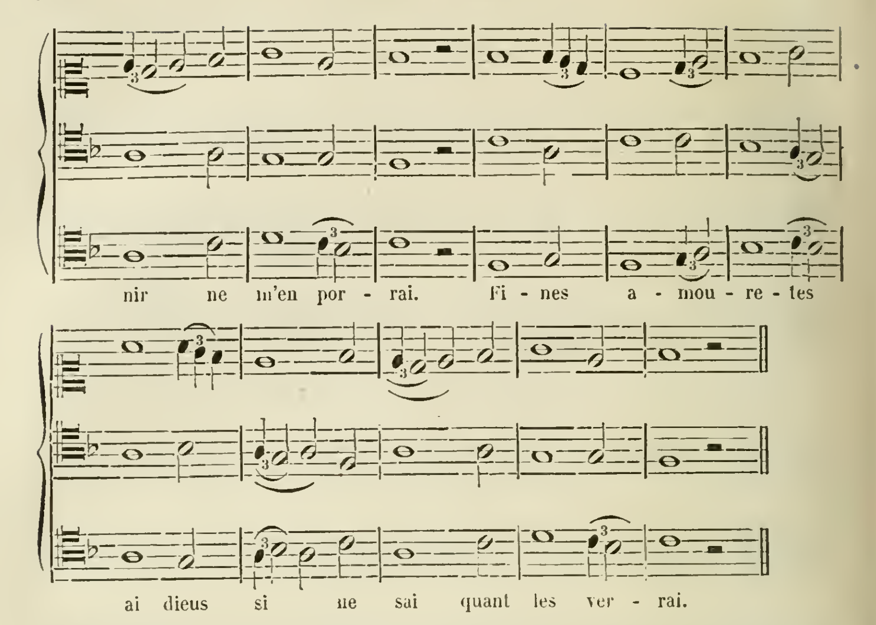
Miex vaut que m'en astiengne
Et pour li joli me tiengne,
Et que de li me souviengne,
Car s'onnour li garderai.
Fines amouretes, etc.

---

(1) Le manuscrit a ici des fautes évidentes que nous avons dû corriger.
(2) La fin du refrain manque au manuscrit.

TRADUCTION.


Fi - nes a - mou - re - tes ai Dieus si ne
sai quant les ver - rai. Or man - de - rai m' - ami -
e - te Qui est cointe et jo - li - e - te
Et s'est si sa ve - rou - se - te Cas - te -



Nous avons publié autrefois le quinzième rondeau du même trouvère (1) : ce fut le premier morceau de musique du treizième siècle mis au jour dans les temps modernes ; ce fut aussi le point de départ de toutes les recherches faites, depuis lors, sur cette époque de l'art dont nous publions aujourd'hui l'Histoire générale. MM. Bellermann (2) et de Coussemaker ont blâmé le système de notre version qui est à deux temps : leur critique est juste au point de vue de la notation originale, bien que ces savants ne s'accordent pas dans les traductions qu'ils font du même rondeau. Il est certain que la plus conforme à l'ancienne notation est celle de M. de Coussemaker. Toutefois les convictions qui nous guidaient dans notre travail, il y a plus de quarante ans, n'ont point varié depuis lors ; car il nous est impossible de reconnaître dans le chant d'Adam de la Halle le caractère de la mesure ternaire indiqué par la manière dont il est écrit. Il n'y a point de doute sur le rhythme à trois temps du quatrième rondeau dont nous venons de présenter à nos lecteurs la notation originale avec la traduction en notes modernes ; mais combien est différent le quinzième ! Le sentiment de la mesure binaire y est saisissant,
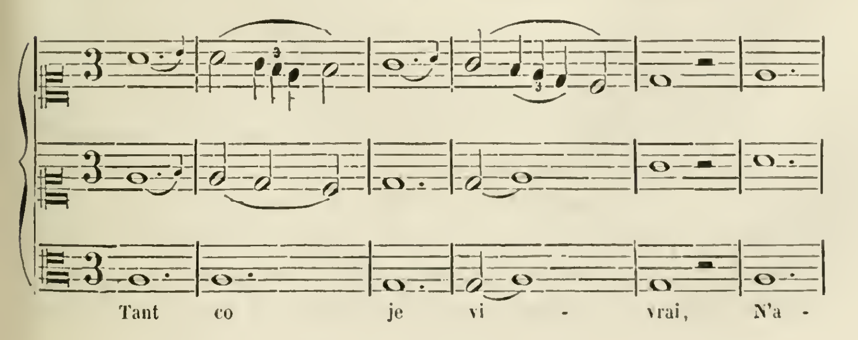
(1) *Revue musicale*, t. I, p. 8 (1827).
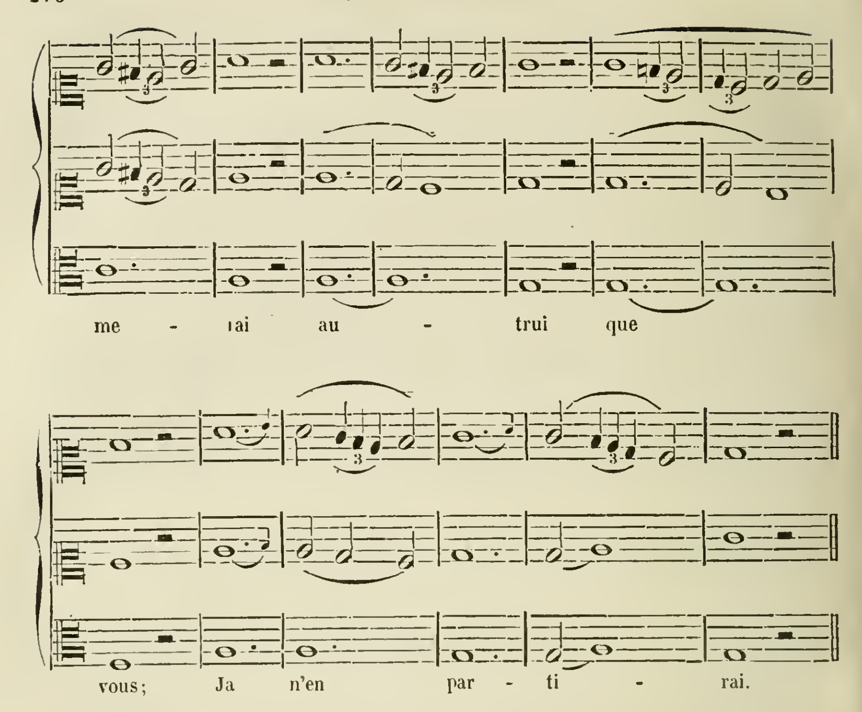
(2) H. Bellermann : *Die Mensuralnoten und Tactzeichen der XV und XVI Jahrhunderts*. Berlin, 1858, p. 34. — De Coussemaker . *l'Art harmonique au moyen âge*. Paris, 1865, p. 116.

comme on pourra s'en convaincre par la reproduction que nous faisons de notre version. La voici :

Tant con je vi - vrai, N'a -
me - rai au - trui que
vous; Ja n'en par - ti - rai.
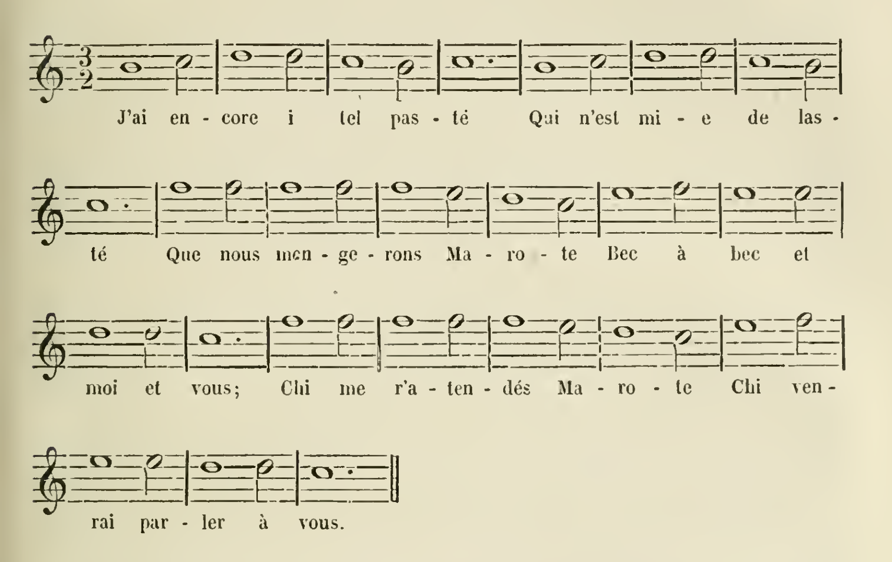
La forme de la traduction de M. de Coussemaker est celle-ci :
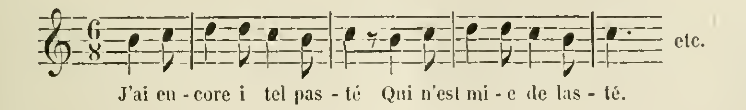




Cela est exact, quant à la notation; mais jamais ce rhythme boiteux n'a pu être celui de la ronde, rondel ou rondeau, c'est-à-dire de la danse populaire en rond, qui se chantait avec refrain; car le *rondel* n'était pas autre chose. Nous l'avons dit précédemment et nous le répétons avec certitude, les musiciens des douzième et treizième siècles ne savaient pas écrire comme ils chantaient, parce que leur système de notation n'était pas moins faux que leur système de la mesure et de la division de ses temps. Ils méconnaissaient la seule chose qui, ainsi que le son, nous est donnée par la nature pour en faire la musique, à savoir le temps, dans ses deux divisions fondamentales, par *deux* et par *trois*, n'admettant que la dernière, par analogie avec la sainte Trinité. Avec de pareilles idées, ils étaient perpétuellement dans le faux, transformant en mesure de trois temps ce qui était en deux, comme Walter Odington qui faisait des dactyles et des anapestes en rhythme ternaire. Une preuve de cette vérité, qui est pour nous de toute évidence, c'est que le chant du *Jeu de Robin et Marion,* commençant par ces mots : *J'ai-encore i tel pasté*, dont le rhythme répond évidemment à notre mesure à

six-huit, ainsi que nous l'avons fait voir au cinquième chapitre de ce livre (1), est noté de telle manière, dans le manuscrit, que la traduction exacte devrait être celle-ci :



Or, dans cette forme lourde et languissante disparaît le caractère de ce chant vif et léger qui est celui de la comédie :



Le rhythme binaire est ici de toute nécessité : il en est de même dans le rondeau en question. Ce qui importe, au point de vue historique, c'est son caractère, parce qu'il représente un type de la chanson populaire à refrain du treizième siècle. Par son faux système de notation, il se confond avec les autres genres de triples du même temps, sauf l'unité des paroles pour toutes les voix; son rhythme est anéanti par des conventions arbitraires qui n'ont aucun rapport avec

(1) Page 138.

la nature de la musique. Nous sommes donc convaincu qu'en faisant abstraction de ces conventions de notation dans notre traduction, nous avons atteint notre but d'historien. Les nouveaux métriciens, MM. Rossbach, Westphal, Henri Schmidt, Cæsar, Wilhelm Brambach, Moritz Schmidt et Bernhart Brill, en suivant la voie que leur avait ouverte Apel, ont fait relativement à l'objet de leurs travaux la même chose que nous, lorsque, se plaçant au vrai point de vue du rhythme, ils ont donné aux œuvres poétiques de la Grèce des effets auparavant inconnus, laissant à l'écart les théories absolues, et par cela même fausses, du docte Hermann et de ses prédécesseurs.

Parmi les formes de la musique du moyen âge à sons simultanés, il y en avait une à laquelle on donnait le nom de *conductus, conduit.* Comme en toute chose, les didacticiens de cette époque se montrent inhabiles à indiquer avec précision en quoi le *conductus* différait des autres pièces de leur temps. Un seul exemple de ce genre de combinaison est connu jusqu'à ce jour par la publication qu'en a faite M. de Coussemaker, d'après le manuscrit de Montpellier (1) : Pérotin en est l'auteur. Laissant à part les licences antiharmoniques qui y abondent, nous pouvons déclarer qu'on n'y aperçoit aucun sens, soit mélodique, soit rhythmique. On ne voit point en quoi cette forme diffère du *motet*, si ce n'est que le *ténor*, c'est-à-dire la partie inférieure, n'a point de paroles et semble être une fantaisie du compositeur. La seconde voix a un texte latin et la première des paroles françaises. Si le nom de *conductus,* qu'on donne à un morceau de cette espèce, n'indique pas une sorte de marche ou de procession en usage lorsqu'on se rendait d'un lieu à un autre, soit dans l'église, soit au dehors, il n'avait aucune signification. D'après deux vers du *Roman de la Violette,* lesquels disent :

Cil jugleor veillent lais
Et sons, et notes, et conduis,

M. de Coussemaker présume que la partie qui n'avait pas de paroles

---

(1) *L'Art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles,* n°s IV — 4.
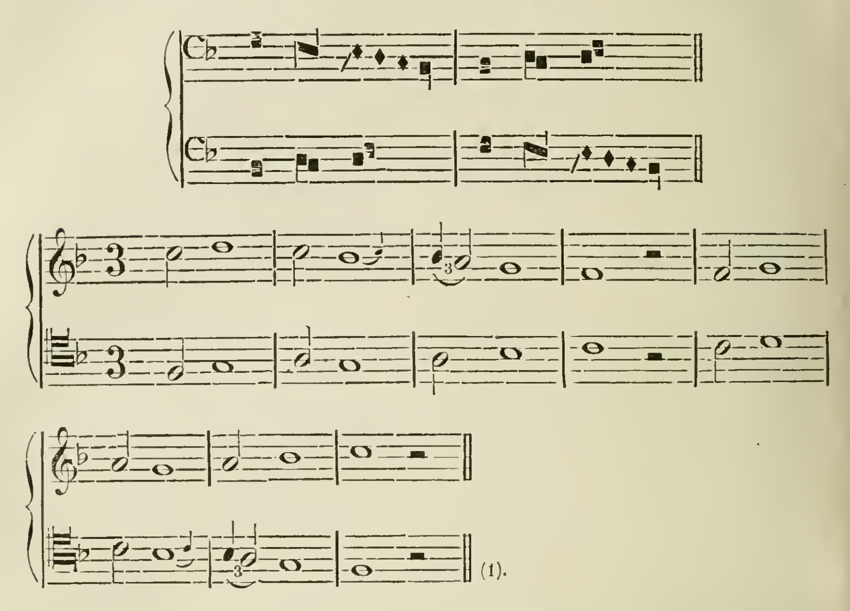
était exécutée par les instruments (1); cela paraît en effet vraisemblable.

Au nombre des formes de la musique du moyen âge, M. de Coussemaker a cru trouver le *contre-point double* et a fait de grands efforts pour repousser les objections que nous avons présentées contre cette erreur (2), nous opposant *trois mots* de Jean de Garlande, lesquels n'ont point la signification qu'il leur donne et disent, au contraire, précisément ce que nous avons dit nous-même. Nous sommes obligé de revenir ici sur ce sujet, parce qu'il ne faut pas laisser de doute sur un fait aussi important de l'histoire de la musique. Servons-nous d'abord des termes dans leur sens précis : on appelle *contre-point* l'art d'écrire dans la composition de la musique; or il n'y a, dans la musique du moyen âge, ni art d'écrire ni composition proprement dite; on n'y trouve que des associations de sons qui déchirent l'oreille et anéantissent le sentiment de la tonalité. Ce que nous en avons reproduit, dans ce chapitre, démontre surabondamment cette vérité; il n'y a donc, dans le déchant du moyen âge, de contre-point ni simple ni double. Cependant nous ne voulons pas opposer à M. de Coussemaker une simple *fin de non-recevoir*, comme on dit en jurisprudence : il a voulu parler d'une forme de phrase quelconque qui se reproduit dans une position inverse des voix; c'est ce que Jean de Garlande appelle *repetitio diverse vocis*. Ce qu'on trouve dans les déchants donnés comme exemples de *contre-points doubles* par M. de Coussemaker n'est pas autre chose; ce ne sont, en effet, que des répétitions des mêmes passages par des voix différentes et dans lesquelles les relations des sons ne sont point changées, sans renversement des parties à l'octave, à la dixième, à la douzième, ce qui seul peut constituer les contre-points doubles d'espèces diverses. Qu'a fait M. de Coussemaker pour prouver que le renversement existe dans ce qu'il a pris pour un contre-point double? Par une erreur bien singulière de la part de quelqu'un qui a traduit tant de déchants, il a pris un exemple écrit à deux voix avec la même clef posée sur la même ligne pour toutes deux et a changé la signification de l'une des clefs, en transposant
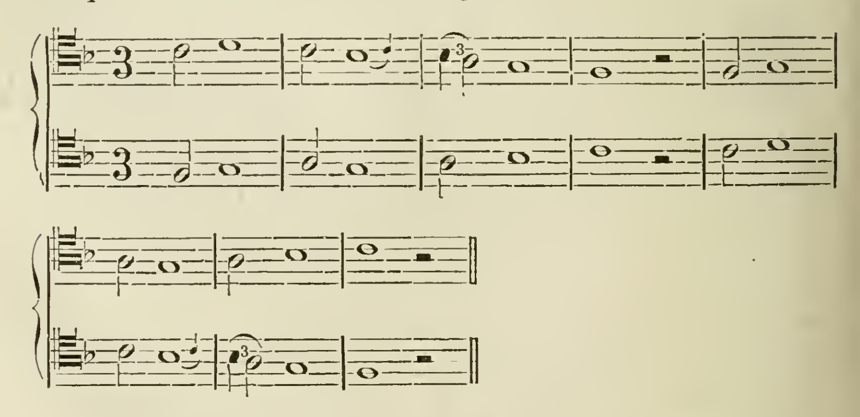
(1) Ouvr. cit., p. 67.
(2) *Biographie universelle des musiciens*, 2me édition, p. 381.

arbitrairement l'une des parties à l'octave supérieure de celle où elle doit être.

Voici l'exemple, suivi de la traduction de M. de Coussemaker.



Dans la traduction suivante, nous rétablissons les rapports des sons tels qu'ils sont dans la notation originale.



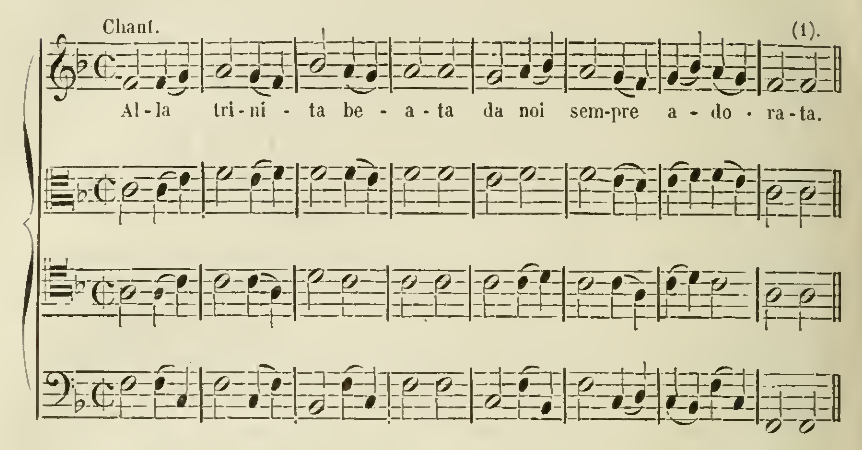
Voilà donc le contre-point double de M. de Coussemaker réduit à ce

(1) Ouvr. cité, p. 79.

qu'il est en réalité, d'après l'auteur même dont il invoque le témoignage. Cependant, ayant foi en la découverte qu'il croit avoir faite, cet archéologue en a trouvé trois nouveaux exemples dans le manuscrit de Montpellier et il les a traduits dans son *Art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles* (nos 21, 22, 23), sans faire usage cette fois du procédé qu'on vient de voir et en laissant simplement la *repetitio diverse vocis* dont parle Jean de Garlande. Nous n'ajouterons rien à ce que nous venons de dire sur cette question, si ce n'est que les musiciens instruits s'étonneront qu'elle ait pu être soulevée.

En terminant ce chapitre et le douzième livre de notre Histoire, nous croyons devoir rappeler à nos lecteurs ce que nous avons constaté dans les travaux des mensuralistes et des déchanteurs des douzième et treizième siècles, parce que nos conclusions sont d'un grand intérêt pour la vérité de l'histoire de la musique. Or, ce qui résulte de l'examen des monuments et des analyses auxquelles nous nous sommes livré, c'est que ces braves gens ont fait de la musique un art faux dans toutes ses parties; faux dans sa notation; faux dans la mesure et dans le rhythme; faux dans les associations de sons simultanés et dans les successions des groupes de ces sons, ainsi que dans les mouvements des voix qui se croisent et se confondent perpétuellement; faux enfin, ou plutôt absurde dans l'objet et dans la forme des pièces, lesquelles consistent en combinaisons de chants divers, rendus méconnaissables par les interruptions de phrases et les altérations incessantes de la valeur des notes, pour en former un ensemble monstrueux de sons discordants, de paroles qui n'ont aucun rapport entre elles et même de langues différentes. La conception d'une telle musique, à une époque quelconque, est un phénomène si extraordinaire, si contraire aux lois naturelles de l'organisation humaine, qu'on refuserait de croire à sa possibilité, si l'on n'en avait les monuments sous les yeux. Et vraiment l'existence de ces barbaries pendant deux siècles, sans changement notable, est le prodige le moins explicable de l'histoire des arts. On ne peut comprendre que, dans ce long espace de temps, il ne se soit pas trouvé un homme qui ait dit aux musiciens que ce qu'ils faisaient était ridicule. Il aurait pu ajouter : « Si vous n'avez pas de génie et ne savez pas inventer, vous « devriez avoir au moins l'oreille sensible. Il ne s'agit pas de faire « des merveilles : bornez-vous à ne pas dénaturer les chants du « peuple, et, lorsque vous en faites des triples et des quadruples, ac-

« compagnez-les des plus simples consonnances, la tierce, la quinte et « l'octave, comme dans cet exemple :



« C'est peu de chose, sans doute; mais cela est harmonieux, « rhythmé, doux à l'oreille, et rien n'y blesse la raison. » Il n'est pas impossible que ceux à qui pareil langage eût été tenu eussent pris cet homme pour un insensé.

(1) Ce chant est un fragment d'un des *Laudi* qui se chantaient à Florence, au quatorzième siècle, par les Frères de la congrégation de Tous-les-Saints. Le manuscrit, daté du 11 novembre 1336, se trouve à Florence, dans la bibliothèque Magliabecchi.

LIVRE TREIZIÈME.

LA MUSIQUE AUX QUATORZIÈME ET QUINZIÈME SIÈCLES.

CHAPITRE PREMIER.

A QUELLE ÉPOQUE ET COMMENT SE FIT LA TRANSFORMATION DE LA MUSIQUE A SONS SIMULTANÉS. — CRÉATION DE LA VÉRITABLE HARMONIE.

Les problèmes ont été longtemps multiples dans l'histoire de la musique : nous avons démontré cette vérité dans tout ce qui précède. Il s'en présente un nouveau au commencement du quatorzième siècle : l'intérêt qu'il inspire est des plus vifs, l'origine du grand art moderne, seul digne de ce nom, en étant l'objet. Le problème dont il s'agit se pose en ces termes : *à quelle époque la musique fausse et conventionnelle du treizième siècle a-t-elle été abandonnée pour entrer dans des voies meilleures? où s'est faite la transformation? quel en a été le promoteur?* La première de ces trois questions doit être résolue avant qu'il soit possible d'aborder les autres; examinons donc ce qui peut conduire à sa solution.

Ce que nous avons à faire en premier lieu est de chercher quel est le dernier *déchanteur* sur qui l'on possède des renseignements suffisants et des dates certaines : or, nous n'en connaissons pas d'autre que le trouvère *Adam de le Halle* ou *de la Halle*. Il y a deux époques à distinguer dans la carrière de ce poëte chanteur : la première fut celle où il écrivit ses motets et ses rondeaux suivant les règles du déchant fixées par ses prédécesseurs; l'autre commence au moment où, s'abandonnant librement aux inspirations de son génie, il improvise ses chansons à voix seule et compose ses charmantes comédies mêlées de chant : *le Jeu de Robin et de Marion* et *le Jeu Adan* ou *du mariage*. Pour déterminer la première de ces époques, nous trouvons une indication qui paraît satisfaisante dans le motet que le lecteur a vu

plus haut (p. 265), le *triplum* de ce morceau, *Adieu commant amourettes*, ayant été composé vers 1264, à l'occasion d'un impôt somptuaire établi par une ordonnance de saint Louis, laquelle avait soulevé une vive opposition à Arras, ville de plaisir et de luxe, et avait excité des haines entre les diverses classes de ses habitants. Il y a lieu de croire que les autres motets et les rondeaux, écrits dans un système analogue, appartiennent à peu près à la même époque et qu'ils ont précédé l'éloignement du poëte de sa ville natale, ainsi que la composition du poëme *li Congié Adam,* publié dans les recueils de Barbazan et de Méon. Ses autres œuvres, c'est-à-dire la plupart de ses chansons, son poëme du *Roi de Sicile* et surtout les deux drames qui viennent d'être cités, ont un caractère absolument différent. Arrivé à Paris, il s'attacha à la fortune de Charles, comte d'Anjou, de Robert, comte de Flandre, son beau-frère et du comte d'Artois, son neveu : il les accompagna en Palestine, en Syrie, en Égypte, puis en Provence. En 1282, il suivit à Naples le comte d'Artois, envoyé par Philippe le Hardi pour tirer vengeance des Vêpres siciliennes. Ce fut pour les plaisirs de la cour de Naples qu'il composa *le Jeu de Robin et de Marion* ainsi que *le Jeu Adan.* Il mourut dans cette ville en 1286 ou peu auparavant. On voit donc qu'après 1264 il n'y a plus de certitude pour la continuation de la culture des formes conditionnelles du déchant, et que, s'affranchissant des traditions de cette musique barbare, le trouvère artésien se livre aux inspirations de son génie mélodique jusqu'à la fin de sa carrière.

Que se passa-t-il, dans le domaine de la musique à sons simultanés, pendant les trente dernières années du treizième siècle? Si l'induction ne venait à notre aide, il serait vraisemblablement impossible de répondre à cette question; mais l'état dans lequel nous allons trouver l'art au commencement du quatorzième siècle est un indice certain de ce qui a dû le précéder; car il n'a pu se faire qu'on y soit arrivé tout à coup et sans transition. Sans aucun doute, c'est dans l'espace de temps que nous venons d'indiquer que la transition a commencé. Pour donner à cette assertion la solidité nécessaire, nous devons entrer dans des développements dont l'intérêt historique est assez considérable pour que nous n'hésitions pas à nous y livrer.

Les meilleures sources d'informations sur la situation de la musique d'une époque déterminée sont incontestablement les produits de cet art, c'est-à-dire la musique elle-même ; mais la fin du treizième

siècle ne nous offre qu'un seul monument de ce genre, dont il sera parlé plus loin ; s'il en est d'autresen notre possession, ils ne sont pas suffisamment connus et le temps où ils ont été produits est incertain. Quelques didacticiens, sur qui l'on possède des renseignements plus positifs, au point de vue chronologique, doivent donc nous venir en aide pour éclaircir certaines difficultés, à défaut des monuments de l'art dont nous sommes privés. Cependant on ne peut se dissimuler que cette ressource est presque toujours insuffisante, la plupart de ces auteurs parlant longuement de choses de peu d'intérêt et ne disant rien de ce qui serait important pour l'art et pour son histoire. C'est ainsi que les auteurs de traités de musique qui appartiennent au commencement du quatorzième siècle donnent de bons exemples de contre-point à deux voix et les multiplient même au-delà de ce qui est nécessaire, tandis qu'on chercherait en vain dans les ouvrages de ceux dont l'autorité est la plus considérable, tels que Jean de Muris et Philippe de Vitry, un seul mot concernant l'harmonie à trois ou quatre parties. L'ouvrage d'un moine qui paraît avoir vécu vers le commencement du XVe siècle (1) est le premier où il en soit donné quelques exemples. La lecture d'un seul morceau de musique du temps en apprendrait plus sur ce sujet important que ce qui se trouve dans tous les traités. Voyons cependant ce que vont nous révéler ceux-ci.

Un écrivain didactique, nommé *Marchetto* ou *Marcheto* et surnommé *de Padoue* à cause du lieu de sa naissance, est le premier qui jette quelque lumière sur certaines modifications dans la notation et le système de la mesure. Il vécut dans la dernière moitié du treizième siècle et au commencement du quatorzième. On a de lui deux ouvrages dont le premier a pour titre *Lucidarium in arte musicæ planæ;* l'autre est intitulé *Pomerium artis musicæ mensurabilis*. La doctrine qu'il y expose, en ce qui concerne les ligatures, est conforme à celle des anciens *mensuralistes* des douzième et treizième siècles ; cependant il fait voir que des nouveautés considérables s'étaient introduites dans

(1) *Guillelmus monachus :* on conserve de lui un traité de musique dans la bibliothèque Saint-Marc à Venise. Cet ouvrage, dont l'existence a été signalée par M. Valentinelli, garde de ladite bibliothèque, fait partie de la collection : *Scriptorum de musica medii ævi*, publ. par M. de Coussemaker. On ne sait rien de la vie de ce moine Guillaume, si ce n'est qu'il était Italien et qu'il vivait au commencement du XVe siècle.

le système général de la mesure du temps musical et que de nouveaux signes de valeur moindre que la semi-brève y avaient pris place, ce qui indique évidemment que le caractère de la musique s'était transformé en certains points. Son mouvement avait acquis plus de vélocité, et divers modes de divisions des temps de la mesure par les durées les plus petites avaient été admis. C'est ainsi que Marcheto démontre que le temps parfait peut être divisé par six semi-brèves, par huit, par neuf, par dix, par onze et par douze; ce qui établit un système de proportions régulières et irrégulières qu'on verra se développer au quinzième siècle. Dans les exemples qu'il donne de ces divisions, on voit apparaître une nouvelle figure qui n'a que la moitié de durée de la semi-brève et dont les formes sont celles-ci : ♦ ♦. Il ne leur donne point de nom et ne les distingue qu'en disant qu'elles sont *caudées*, c'est-à-dire qu'elles ont une queue.
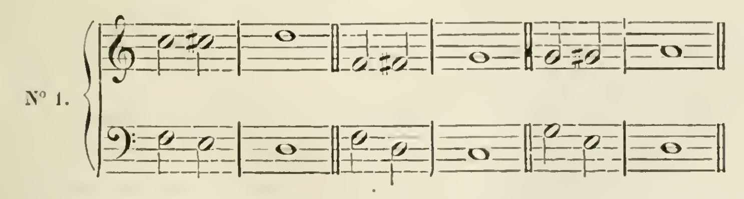
Une autre nouveauté de grande importance apparaît dans le *Pomerium artis musicæ mensurabilis* de Marcheto, à savoir la rentrée de la mesure binaire dans ses droits naturels, sous le nom de *temps imparfait;* appellation évidemment erronée, puisque la mesure parfaite est précisement celle-là; mais on voit encore dans les traités de musique du quatorzième siècle l'influence de la sainte Trinité sur les idées concernant la mesure musicale (1), et le préjugé qui faisait considérer la mesure ternaire comme seule parfaite ne disparaît pas avant la fin du seizième siècle.

Les nouveautés dont nous venons de parler et qu'on aperçoit pour la première fois dans l'ouvrage de Marcheto, aux dernières années du treizième siècle, ne sont pas exposées par lui comme étant auparavant inconnues : il constate, au contraire, certaines différences dans l'usage qu'en faisaient les Italiens, d'une part, et les Français de l'autre; ce qui démontre que c'est dans l'intervalle de 1260 environ à 1300 qu'elles se sont établies dans le domaine de l'art. Voilà donc la solution approximative du problème : *à quelle époque a commencé la transformation de la musique après le règne des déchanteurs?* En ce qui concerne le contre-point, Marcheto n'en ayant pas traité

(1) Numerus vero ternarius est perfectus assumptus a Trinitate, scilicet Pater, Filius et Spiritus sanctus, ubi est summa perfectio. — *Ars perfecta in musica magistri Phil. de Vitriaco*, ap. *Script. de musica medii ævi*, ed. E. de Coussemaker, t. III, p. 29.

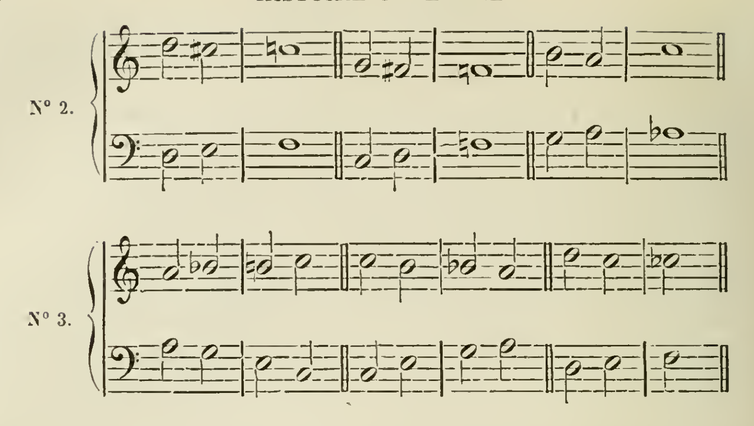
dans ses ouvrages, ce n'est qu'au quatorzième siècle que nous trouverons des indications précises sur les améliorations qui s'y étaient introduites. Nous ne pouvons toutefois laisser inaperçues, dans cette Histoire, certaines successions harmoniques qui se trouvent dans le *Lucidaire de l'art du plain-chant*, et qui ne sont pas moins extraordinaires par leur nature que par la place qu'elles occupent.

Le Lucidaire du plain-chant est divisé en seize petits traités dont la plupart sont eux-mêmes subdivisés en un certain nombre de chapitres. Après avoir dit, dans le quatrième chapitre du second traité, que tous les auteurs ont divisé le ton majeur en neuf commas, dont le ton mineur ne contient que huit, Marcheto rejette cette division et dit (chapitre V du même traité) que le ton doit être divisé en cinq parties, ni plus, ni moins (1). Quelques théoriciens ont prétendu qu'il est indifférent de diviser le ton en cinq parties, en sept ou en neuf, pourvu qu'on admette la différence du ton majeur et du mineur; cependant cette différence étant précisément dans la proportion de 8:9, il est évident que ce n'est que par la division du ton majeur en neuf commas qu'elle peut être représentée. Arrivant à l'application de son principe dans le sixième chapitre, Marcheto y établit que le *diésis* est la cinquième partie du ton, et il ajoute : *Si l'on divise le ton en deux parties pour colorer quelque consonnance, par exemple, la tierce, la sixte ou la dixième, tendante vers une autre consonnance, la première partie du ton ainsi divisé, si elle est ascendante, est la plus grande et s'appelle* CHROMA *: la partie qui reste se nomme* DIÉSIS (2). Voulant donner à l'appui de cette singulière théorie la démonstration pratique de ces tendances, il en présente ces exemples :



(1) Sciendum est quod tonus habet quinque partes, et non plures neque pauciores.

(2) Diesis quinta pars est toni, puta cum aliquis tonus bipartitur propter aliquam consonantiam colorandam subter tertiam, sextam sive decimam, tendendo ad aliquam consonantiam; quia pars toni sic divisi, si per ascensum fit, major est, et vocatur chroma; pars vero quæ restat diesis dicitur. *Ap. Gerb.*, t. III, p. 73.



Les successions harmoniques offertes dans ces exemples sont des hardiesses prodigieuses pour le temps où elles ont été imaginées : toutefois il ne faut pas croire que la notation en soit exacte, Marcheto ayant eu pour objet de représenter les attractions de notes qui divisent le ton en deux parties tellement inégales, que les deux premières formeraient un intervalle de quatre cinquièmes de ton, et que les deux autres n'auraient entre elles que le cinquième de ce ton : or, ces deux intervalles seraient insupportables pour l'oreille et l'affecteraient comme des intonations absolument fausses. Remarquons aussi que les successions harmoniques des exemples qui précèdent, à l'exception des premières, donneraient lieu à beaucoup de fausses relations, en supposant qu'elles fussent exactement telles qu'elles sont notées. Il n'en est pas moins vrai que l'idée de ces attractions à la fin du treizième siècle est un phénomène extraordinaire et si étranger à l'état de la musique à cette époque, qu'elles ne pouvaient être comprises et qu'elles restèrent sans résultat dans le mouvement de l'art. Après cette digression, nous revenons à la transformation opérée dans le quatorzième siècle.

Ayant fait voir que cette transformation a commencé dans la seconde moitié du treizième siècle, nous avons à chercher, dans les premières années du quatorzième, si quelque monument nous fera connaître la situation où elle était parvenue dans la pratique : or il en est un dont la date peut être fixée avant 1320. Il se trouve dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris (n° 6812 in-fol. max.), lequel contient le roman allégorique et satirique de *Fauvel*, des poésies latines et françaises de Geoffroi ou Godefroi de Paris et une chronique rimée

qui finit avec l'année 1316. La composition du roman fut achevée en 1314. A la poésie est mêlée une quantité considérable de musique à voix seule et à deux parties dont la désignation est faite de cette manière au commencement du volume :

« En ce volume sont contenus le premier et le second livre de Fau-
« vel. Et parmi les 2 livres sont escripz et notez les motetz, lais,
« proses, balades, rondeaux, respons, antennes (antiennes), et versez
« qui s'en suiuent.

« Premierement motez à tribles (dessus) et à tenures (ténors). (Vient ici la liste de vingt-trois motets à deux voix.)

« Motez à tenures sans tribles (dix motets à voix seule).

« Proses et lays (vingt-six morceaux à voix seule; trois seulement
« sont en français).

« Rondeaux, ballades et refrenz de chançons (refrains de chan-
« sons) (treize morceaux en français à voix seule).

« Alleluyes, antennes, respons, ygnes (hymnes) et versez (cin-
« quante-deux morceaux à voix seule). »

Les motets sont en latin, à l'exception de trois : *Fauuel nous a fet présent;* 2° *Si mes desirs fust souhais;* 3° *Bon vin doit-on à lui tirer.* Tous font allusion à quelque passage du poëme, ainsi que les proses, antiennes, hymnes, répons et versets également en latin, et les lais, rondeaux, ballades et refrains de chansons qui sont en français.

Quel que soit l'intérêt de curiosité qui s'attache à ces pièces, à cause de la singularité du sujet, ces morceaux à voix seule ou à deux voix ne répondent point à l'objet principal de notre recherche, lequel n'est autre que l'harmonie complète de trois ou de quatre voix, ce qui concerne le contrepoint à deux parties, à la même époque, étant suffisamment traité dans les ouvrages de Philippe de Vitry et de Jean de Muris, dont nous parlerons bientôt. Ce qui nous était nécessaire, à ce point de vue, nous l'avons trouvé dans les chansons de *Jeannot de Lescurel* qui sont placées, dans le même volume, après les *dicts de mestre Geoffroi de Paris* et sont intitulées dans la table : « *Ballades,* « *rondeaux et diz entés sur refrais* (refrains) *de rondeaux, lesquiex fit Jeannot de Lescurel, dont les commencemens sensuivent.* » Le musicien auteur des trente-trois petites pièces placées sous son nom, n'est connu que par elles ; cependant le lecteur verra par le rondeau que nous en avons tiré et que nous allons rapporter, que, si on le compare aux déchants du treizième siècle reproduits dans le livre précédent, on

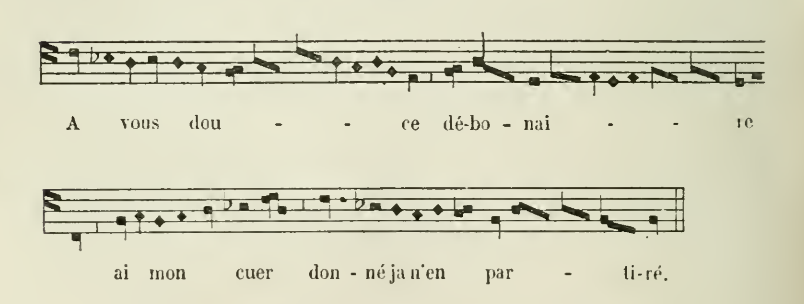
y reconnaît aussitôt que la musique est entrée dans une voie nouvelle qui doit la conduire par degrés à l'art véritable. On n'y trouve pas la pureté absolue des relations harmoniques; mais, si l'on y voit çà et là quelques successions immédiates de quintes, d'octaves et d'unissons, elles ne se présentent qu'entre des notes de peu de valeur et ne sont pas antitonales; enfin, on n'y aperçoit pas les affreuses dissonnances sans résolution usitées antérieurement.

La notation de ce rondeau offre des cas d'incertitude qui résultent de ce que cette forme nouvelle de note ♦, appelée *minime*, et dont la valeur n'est que la moitié de la semi-brève, y est employée au contraire tantôt comme brève, tantôt comme semi-brève. Il semble que sa véritable valeur n'était pas encore fixée dans l'esprit de l'auteur. Le chant du rondeau est écrit d'abord à voix seule; plus loin, il est arrangé en trio. Le voici dans sa première forme.

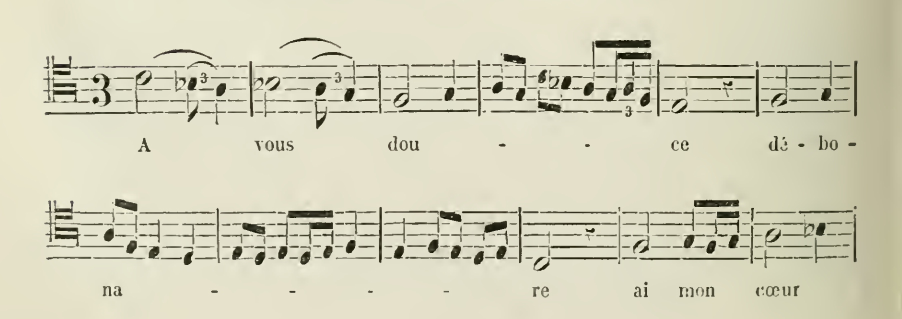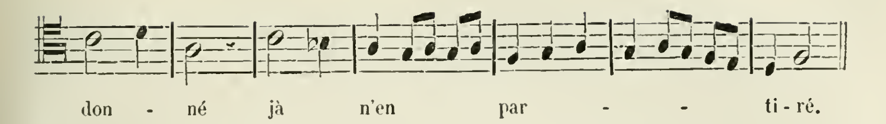


1er *exemple.*

RONDEL.



TRANSCRIPTION EN NOTATION MODERNE.
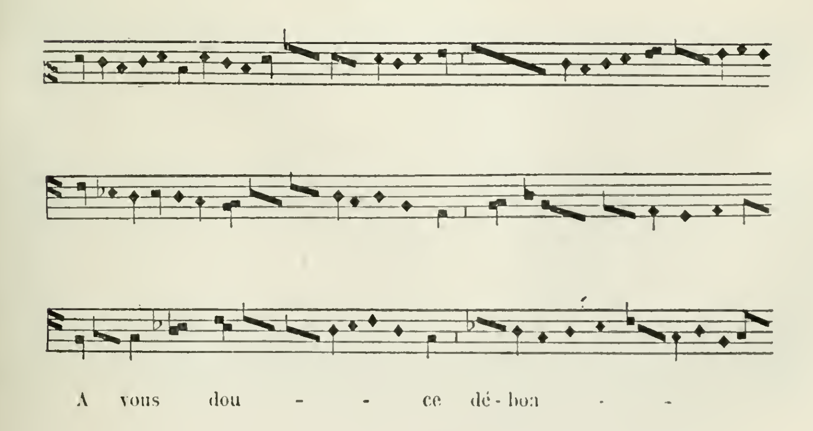




Vo voir anil mi font atraire
A vous dame débonaire.
Déjà ne m'en quier retraire :
Ains vous servir tant com vivré.
A vous douce débonaire
Ai mon cuer donné
Jà n'en partiré.

A ne considérer ce chant que sous le rapport de la forme, on y constate toute une révolution accomplie depuis le temps où vécurent les anciens déchanteurs : au lieu des mouvements vagues, monotones et boiteux que présentent toutes les voix dans leurs pièces désignées par différents noms, on voit ici une mélodie naturelle, franche dans son allure et bien rhythmée dans les temps de la mesure ainsi que dans la correspondance des phrases. Examinons maintenant ce même chant dans la combinaison du trio.

2[e] *exemple.*
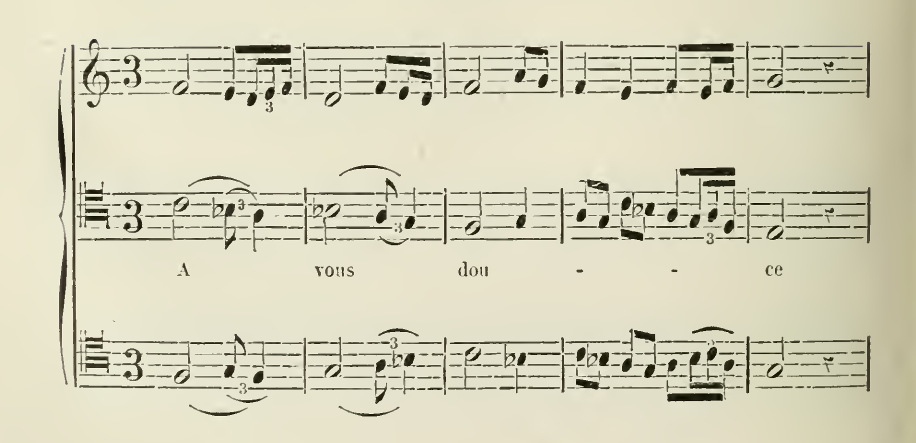
MÊME RONDEL A TROIS PARTIES.

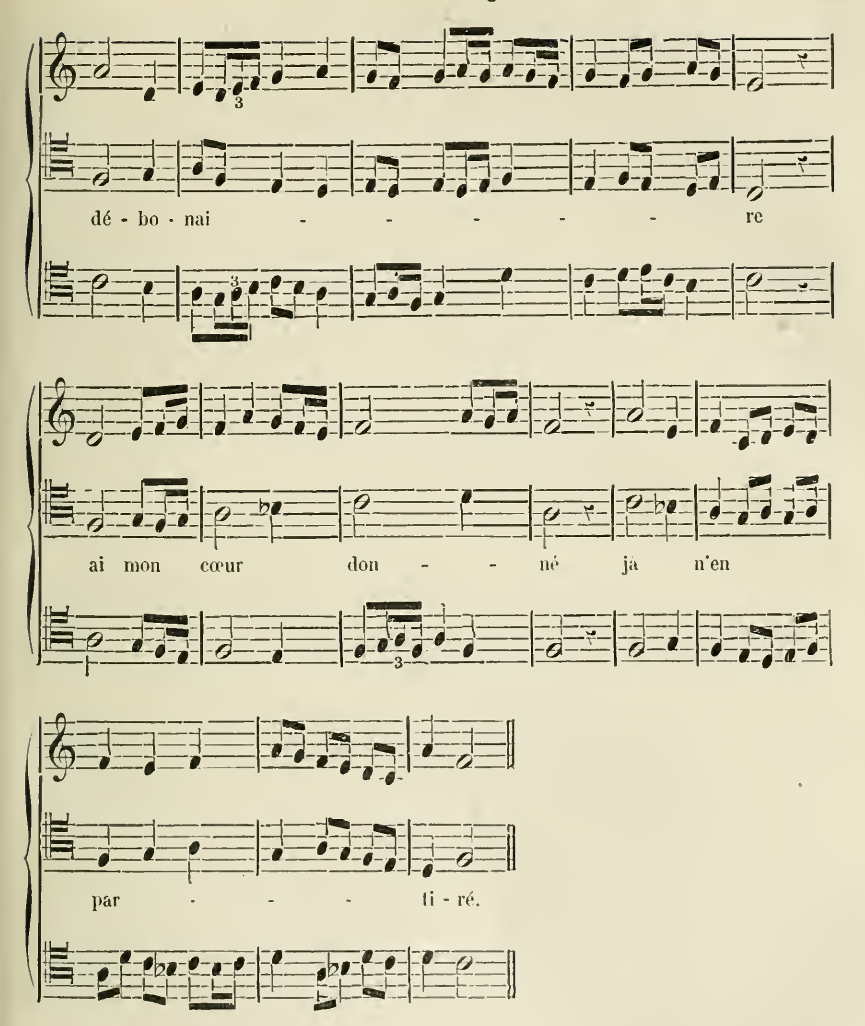


- nai-re ai mon cuer don - né ja n'en par -

- - ti - ré.

TRANSCRIPTION EN NOTES MODERNES.





Qui donc, étant doué de l'instinct musical, ne comprendra pas, après la lecture de ce rondeau, qu'il y a là un monde nouveau de musique absolument différent de ce qu'on a vu dans les déchants du treizième siècle? Nonobstant les quelques incorrections que nous avons mentionnées, on y constate l'introduction à la musique véritablement harmonique où se trouvent aussi certaines élégances relatives dans les mouvements des voix. La date de ce même morceau, laquelle est établie par les autres pièces du manuscrit, ajoute encore à l'intérêt qu'il inspire, car il est antérieur à l'année 1320, et

l'on s'étonne qu'à une époque si rapprochée du milieu du treizième siècle, de si considérables modifications de la musique aient pu être accomplies. On y voit que c'est avec raison que Philippe de Vitry appelle *art nouveau* (ars nova) cette même musique, dans un des traités dont nous allons présenter le résumé.

Philippe de Vitry, ainsi nommé du lieu de sa naissance, dans le Pas-de-Calais, est appelé, par un écrivain anonyme du quatorzième siècle, *la fleur et la perle des chantres* (flos et gemma cantorum). Il vécut vers la fin du treizième siècle et dans la première partie du quatorzième : un de ses ouvrages porte la date de 1319. Ses traités de musique sont au nombre de trois, à savoir : 1° *Ars nova;* 2° *Ars perfecta in musica;* 3° *Liber musicalium.* Il existe aussi un extrait de ses principes de contrepoint, lequel est dépourvu des développements nécessaires : il a pour titre : *Ars contrapunctus secundum Philippum de Vitriaco* (1); mais cet écrit est d'une autre main et offre peu d'intérêt.

La lecture des ouvrages de Philippe de Vitry inspire l'étonnement, autant par la nouveauté des sujets que par la remarquable clarté d'exposition qui brille dans la méthode de ce didacticien. Parmi ces nouveautés se présente d'abord un système complet de mesure parfaite ou ternaire, imparfaite ou binaire, ainsi que de signes, auparavant inconnus, par lesquels ces choses sont représentées dans le quatorzième siècle.

La première chose à considérer, dans ce système de mesure, est le *mode :* ce mot n'a plus alors la signification qu'il avait chez les mensuralistes des douzième et treizième siècles. Dans sa nouvelle acception, le mode est devenu la quantité ou la valeur des durées représentées par les notes. Il est *parfait* ou *imparfait.* S'il est parfait, sa quantité est de trois : son signe est un cercle entier placé au commencement de la portée, comme dans cette figure : [figure] . Quelques-uns, dit Philippe de Vitry, lui substituent trois traits, comme on le voit ici : [figure] ; la signification est la même.

(1) M. De Coussemaker a inséré cet écrit parmi ceux de Philippe de Vitry, dans le troisième volume de sa collection des écrivains du moyen âge sur la musique, sous le n° IV, p. 23.

La quantité ou la durée du mode parfait est représentée par une double longue dont la valeur est de six temps, ou par une longue qui en vaut trois.

Le mode imparfait a pour signe un demi-cercle : comme dans cet exemple : ou deux traits, comme on le voit ici : ; sa quantité égale une double longue qui vaut quatre temps, ou une longue simple qui en vaut deux.

Comme le mode, le temps est ou parfait ou imparfait. Il est parfait quand la brève vaut trois semi-brèves ; il est imparfait quand elle n'en vaut que deux.

Quand le mode et le temps sont parfaits, leurs quantités sont indiquées par trois points disposés dans le cercle, de cette manière : . Si le mode est parfait et le temps imparfait, le cercle ne contient que deux points, comme on le voit ici : ; mais si le mode et le temps sont imparfaits, le signe est le demi-cercle avec deux points, comme dans cet exemple : .

La valeur de la semi-brève peut être aussi ou ternaire ou binaire : on donne à ses divisions le nom de *prolation*. Si la valeur de la semi-brève est de trois *minimes*, la *prolation* est *majeure* ; si elle n'est que de deux minimes, la *prolation* est *mineure*. Dans la *prolation majeure*, les minimes peuvent être disposées de diverses manières, à savoir : trois entre deux semi-brèves, ou entre une brève et une semi-brève, ou entre deux brèves ; enfin, elles peuvent être au nombre de neuf. Dans la *prolation mineure*, deux minimes peuvent être placées entre deux semi-brèves, ou entre une brève et une semi-brève, ou, enfin, entre deux brèves.

Aux dernières années du treizième siècle un grand mouvement d'innovation a dû se faire dans toutes les parties de la musique ; cependant il ne paraît pas s'être étendu également et uniformément partout, si l'on en juge par la comparaison des ouvrages de Philippe

de Vitry avec ceux de Jean de Muris. Tous deux sont, à juste titre, considérés comme maîtres dans la didactique de cet art; ils écrivaient à la même époque, puisque l'un des traités de Philippe porte la date de 1319, et que celui de Jean de Muris, concernant la musique mesurée, fut fait en 1321 (1). Néanmoins la doctrine de ce dernier est plus avancée, étant conforme à celle des maîtres du quinzième siècle : elle offre des différences considérables avec celle qu'on vient de voir, ainsi que nous allons le démontrer.

Philippe de Vitry considère la double longue ▀▌ comme la plus grande valeur dans le temps musical ; il en fait le principe du mode parfait, qui, conséquemment, devait être composé de six temps. D'autre part, il admet également la longue de trois temps comme ayant la même qualité. Il y a plus de régularité dans le système de mesure de Jean de Muris, étant admis que le nombre trois est le type de la perfection. Au lieu de la double longue, le signe de la plus grande durée dans le mode parfait est, dit-il, la *maxime* qui, dans le mode et dans le temps parfait, vaut trois longues de trois temps ou neuf temps, et qui, dans le mode parfait à temps imparfaits, vaut trois longues de deux temps, ou six temps. La classification de ces mesures est plus claire, plus satisfaisante, chez les didacticiens du quinzième siècle, à cause des termes simples dont ils se servent. Ils appellent *mode parfait majeur* celui qui renferme trois longues parfaites, et *mode parfait mineur* celui dont les trois longues ne valent chacune que deux temps (2). Par ce qui vient d'être rapporté, on voit que, vers 1320, il n'y avait pas encore partout identité sur la valeur des durées du mode parfait. Quant aux autres modes, la même doctrine régnait partout.

Il paraît nécessaire d'aborder ici une question relative à l'histoire de la notation, parce qu'elle est intimement liée au système des modes nouveaux dont nous nous occupons. En parlant des valeurs de notes

---

(1) M. E. de Coussemaker a publié ce petit ouvrage, dans sa collection des écrivains du moyen âge sur la musique, sous ce titre : *Libellus cantus mensurabilis secundum Johannem de Muris*, et il en a donné l'intitulé de cette manière :

« Quilibet in arte practica mensurabilis cantus erudiri mediocriter affectans, ea scribat di-
« ligenter que sequuntur summarie compilata secundum magistrum Johannem de Muris. »

Ces derniers mots ne se trouvent ni dans notre manuscrit de ce manuel, ni dans ceux de Florence et de Rome que nous avons vus ; le nôtre porte : *summarie compilata a magistro Johanne de Muris*. Ce n'est donc pas d'après ce maître, mais par lui-même, qu'ont été écrits ces petits traités de la musique mesurée et du contre-point.

(2) *Jo. Tinctoris tractatus de regulari valore notarum*, cap. 2.

par lesquelles ces modes se constituent, Jean de Muris dit : « Il y a « cinq parties de *prolation*, à savoir, la maxime, la longue, la brève, la « semi-brève et la minime, comme on le voit ici (1) : . » Ces figures de notes sont celles de notre manuscrit et de ceux des bibliothèques de Paris, de Florence, d'Oxford et du Muséum britannique. Philippe de Vitry, Jean de Muris et plusieurs autres écrivains anciens appellent *notes vides* (notæ vacuæ) ces figures que, dans les temps modernes, on a nommées *notation blanche*. Cependant il est des manuscrits du Manuel de Jean de Muris où les notes sont encore celles de l'ancienne notation noire, bien que la double longue de celle-ci n'ait pas la valeur de la maxime. Il est bon de constater qu'à l'époque où vécurent Philippe de Vitry et Jean de Muris, ces nouvelles figures existaient déjà ; mais il faut remarquer en même temps que, pendant la plus grande partie du quatorzième siècle, la notation noire fut dominante. Ce ne fut que dans la seconde moitié de ce même siècle, que de célèbres musiciens anglais et belges firent un usage habituel de la notation blanche, ainsi qu'on le verra plus loin. On a cru longtemps que cette invention appartenait à Jean de Muris; mais elle est plus ancienne, lui-même n'en parlant que comme d'une chose connue et en usage.

Les anciennes règles concernant les ligatures ne changèrent pas dans le nouvel art du quatorzième siècle; elles y conservèrent toutes leurs significations et leurs valeurs de temps.

Au nombre des nouveautés qui résultèrent de la réforme des modes, sont les diverses attributions du point employé dans la notation. Jean de Muris n'admet que deux sortes de points, à savoir, le point de perfection et le point de division. Philippe de Vitry en compte quatre espèces, lesquelles sont : le point de perfection, le point de division, le point d'augmentation et celui de démonstration. Ce dernier, dont l'usage devait être seulement de faire voir qu'une minime, séparée de deux autres par une semi-brève, devait être comptée avec ces deux dernières dans la valeur des temps, fut considéré, dans la suite, comme inutile et supprimé : les trois premiers points furent donc seuls conservés. Nous n'expliquerons pas ici l'u-

(1) Quinque sunt partes prolationis, videlicet maxima, longa, brevis, semibrevis et minima, ut hic apparet, etc. *Libellus cantus mensur., tractatus* 1us, *cap.* 1.

tilité de leur emploi, par ce motif que, pour faire comprendre les analyses que nous en donnerions, il faudrait exposer préalablement l'ensemble du système par lequel les notes parfaites en elles-mêmes pouvaient être imperfectionnées par celles dont elles étaient suivies; or, ce système ne fut complet qu'au quinzième siècle; c'est pourquoi nous n'en ferons l'exposé que dans l'histoire de l'art à cette époque.

Les alternatives de modes ou de temps parfaits et imparfaits qui se rencontrent dans la musique du quatorzième siècle, firent imaginer alors de fixer l'attention des chanteurs sur ces mutations par un changement de couleur dans la notation, et le rouge fut choisi pour atteindre ce but. Toutefois il ne paraît pas qu'il y ait eu un système uniforme pour la signification de ce changement de couleur, si l'on en juge, d'un côté, par les contradictions des auteurs qui en parlent, de l'autre, par l'absence de clarté dans leurs explications. Philippe de Vitry, qui semble être le premier qui en ait parlé (1), n'a plus, dans cette partie de son *Ars nova*, sa lucidité habituelle de langage. Il ne trouve rien de mieux que de citer des exemples pris dans certains motets, rondeaux et ballades qui ne sont point parvenus jusqu'à nous. Au lieu de donner une définition précise et de l'appuyer par des exemples de la notation rouge succédant à la noire ou de celle-ci succédant à la rouge, il se borne à dire que les notes rouges indiquent le changement du mode et du temps parfait en imparfait, et que les notes noires font le contraire. Il donne aussi une autre destination aux notes rouges dont il n'est parlé que par lui seul : « elles se chantaient, dit-il, à l'octave de la place qu'elles occupaient (2). »

Un traité anonyme de la musique mesurée, daté de 1375, qui appartint autrefois à Roquefort (3), renferme le passage suivant : « Lorsqu'on trouve des longues noires et rouges ou noires vides, les « noires sont du mode parfait et les rouges, du mode imparfait, « comme on le voit dans cet exemple : . Si

(1) *Ars nova. — De notulis rubris*, cap. 1, ap. E. De Coussemaker, *Script. de musica medii ævi*, t. III, p. 21.

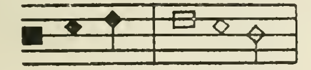
(2) Secundo modo apponuntur rubra, quia canitur in octava. *Ibid.*, cap. 2.

(3) *Ars musicæ mensuratæ*, cap. 9.

« les brèves sont noires, elles sont du temps parfait et les rouges pu
« temps imparfait, comme on le voit ici : , et si
« ce sont des semi-brèves qui sont noires, elles sont de la prolation
« majeure et les rouges de la prolation mineure, comme il suit :
« . Cependant il faut remarquer que le
« contraire a lieu quelquefois, c'est-à-dire que les noires sont pour
« l'imperfection et les rouges pour la perfection. »

On voit qu'il y avait dans l'esprit même des didacticiens du quatorzième siècle de l'incertitude concernant l'emploi des couleurs.

Morley, savant musicien anglais du seizième siècle, révèle à ce sujet, dans les annotations de son *Traité de la musique pratique* (1), un fait qui n'est mentionné nulle part ailleurs : *lorsque*, dit-il, *il y avait, dans les notations noire et rouge, des notes vides, leur valeur diminuait de moitié, c'est-à-dire que la longue donnait une brève, la brève une semi-brève, et la semi-brève une minime.* Il en donne ces exemples :

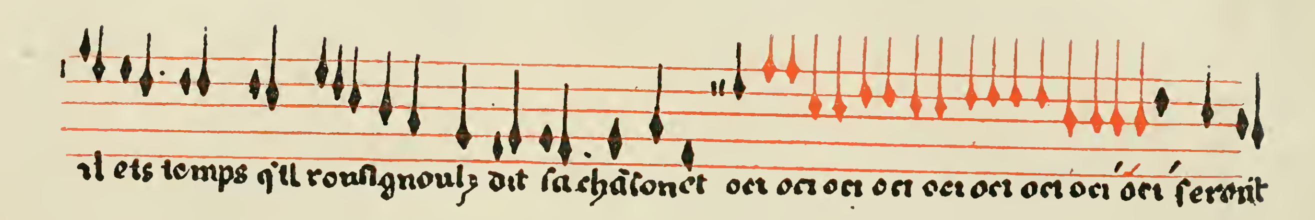



Voulant donner à nos lecteurs une explication pratique de ces changements de modes, de temps et de prolation par les couleurs, nous en prenons un exemple dans un fragment de manuscrit du quatorzième siècle qui servait de garde à un ancien volume de notre bibliothèque : il renferme une mutation de la prolation majeure en prolation mineure par la notation rouge, sur les paroles d'une chanson dont le commencement et la fin manquent dans le fragment. Nous donnons d'abord le fac-simile de celui-ci, puis la traduction en notes modernes.

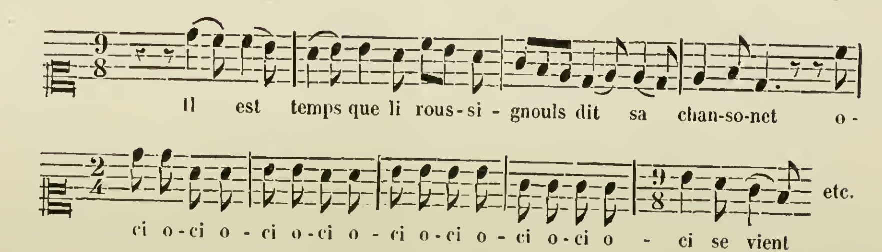
---

(1) *A plaine and easie introduction to practical musick* (London, 1597, in-fol.) ; *annot. to the page* 9.

EXEMPLE DE MUTATION DE LA PROLATION MAJEURE EN PROLATION MINEURE PAR LA NOTATION ROUGE.

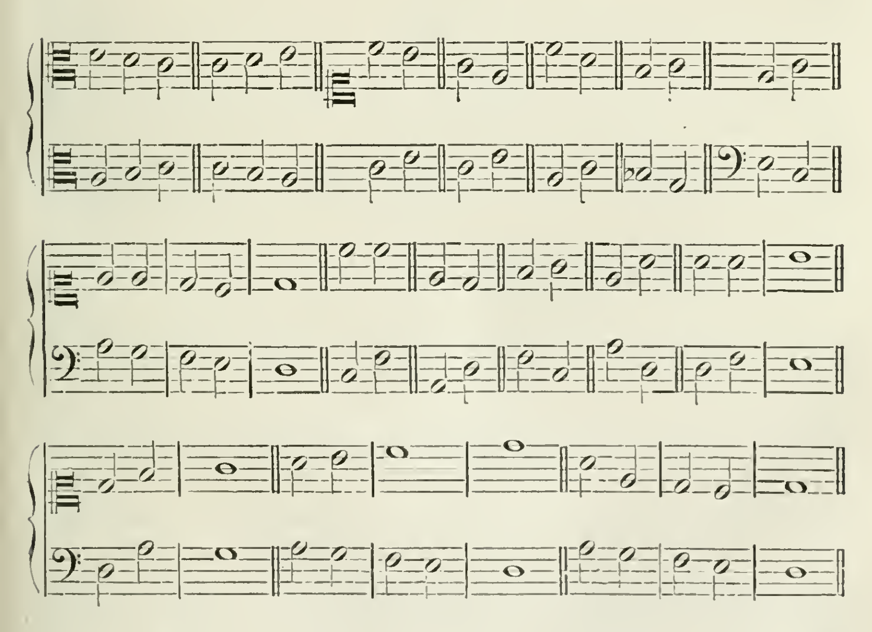


TRADUCTION.
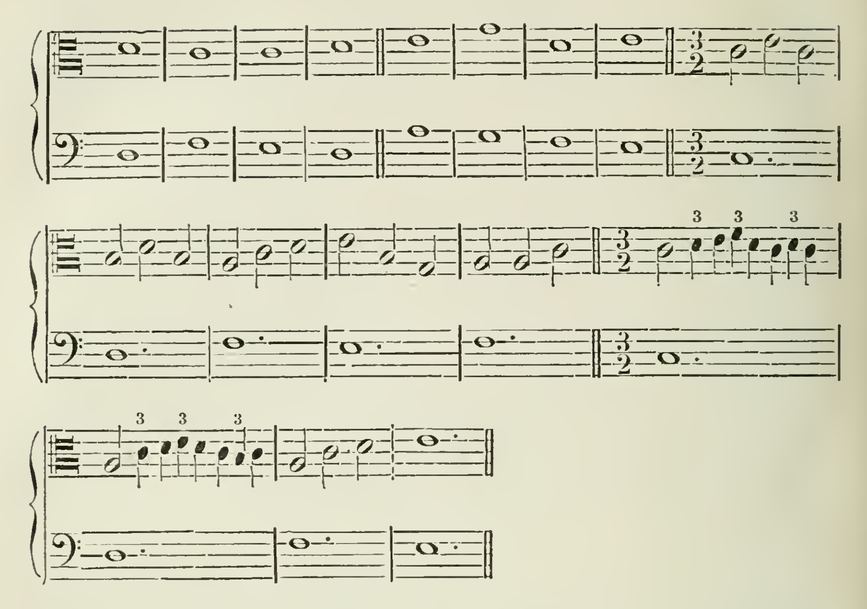


Après le quatorzième siècle, l'usage de la notation noire ayant cessé dans la musique mesurée et n'ayant été conservé, sous d'autres conditions, que dans le chant de l'église, la notation rouge disparut également.

Philippe Vitry et Jean de Muris, lorsqu'ils traitent des règles du contrepoint, suivent la route tracée par leurs prédécesseurs en ce qu'ils établissent des préceptes pour chaque cas particulier du mouvement des voix, au lieu de les résumer dans des lois générales pour la succession des consonnances et des dissonnances, ainsi qu'on l'a fait dans les méthodes modernes. Cependant ces didacticiens font voir, dans leurs ouvrages, sur ce sujet important, un progrès considérable, par la pureté harmonique des exemples qu'ils donnent à l'appui des règles. On en jugera par quelques-uns de ces exemples que nous tirons de l'*Ars perfecta in musica* de Philippe de Vitry. Les voici :



Jean de Muris a plus de variété dans les formes et plus de hardiesse dans les successions d'intervalles; mais quelques-uns de ses exemples ont moins de correction : il n'est pas rare d'y rencontrer des fausses relations et même des dissonnances qui se résolvent par saut, ainsi que le font voir ceux que nous transcrivons ici :



Dans la première mesure de ce dernier exemple, la quarte fait un saut sur la neuvième, et dans le passage de la seconde mesure à la troisième, la septième fait un saut sur la tierce, ce qui est absolument inadmissible dans l'emploi des dissonances de passage. Beaucoup d'autres choses non moins répréhensibles se trouvent dans l'*Ars contrapuncti* du même didacticien.

Nous avons dit que Philippe de Vitry et Jean de Muris n'ont traité que du contrepoint à deux voix; ils ne mentionnent même pas l'existence d'une musique à plus de deux parties; non qu'ils n'en connussent pas, et que, peut-être, ils n'en eussent écrit eux-mêmes; mais tout ce qui nous reste des didacticiens, depuis le douzième siècle jusqu'au quatorzième, prouve que la conception de l'harmonie simultanée de trois ou quatre sons en consonnance et ne formant qu'un seul tout ne s'était pas révélée jusqu'alors à l'esprit des musiciens. La troisième voix, s'il y en avait une, s'ajoutait aux deux premières par considération de ses rapports avec le chant donné ou ténor, sans tenir compte de ce qui pouvait en résulter quant à l'autre voix. Jamais les trois parties du trio n'étaient imaginées d'un seul jet, comme cela se voit dans les œuvres musicales produites depuis le seizième siècle. Cet état de choses n'avait point changé lorsque Jean Tinctoris écrivit, en 1477, son traité du contrepoint, puisque cet ouvrage, dont les

développements sont considérables, n'a pour objet que le contrepoint à deux voix, bien qu'il s'y trouve de bons morceaux à trois, quatre et cinq parties. Le savant musicien fournit l'explication de cette singularité dans un passage très-remarquable du même ouvrage : nous croyons devoir en donner ici la traduction, à cause de son importance historique.

« Le contrepoint, dit Tinctoris, tant simple que diminué (fleuri), « se forme de deux manières, à savoir, par écrit et par improvisa- « tion.

« Le contrepoint qui se fait par écrit s'appelle ordinairement *la* « *chose faite* (res facta). Nous nommons d'une manière absolue *con-* « *trepoint* celui que nous faisons par improvisation, et l'on appelle « vulgairement *chant sur le livre* ce que font ceux qui l'improvi- « sent. Or la *chose faite* diffère principalement du contrepoint en ce « que toutes les parties de cette même chose faite, soit qu'il y en ait « trois, quatre, ou même davantage, s'unissent mutuellement de « telle sorte que la disposition et le mouvement des concordances, « dans chaque partie, soit aussi bien réglés à l'égard de chacune en « particulier qu'envers toutes ensemble, comme dans l'exemple sui- « vant, composé de cinq parties (1).

« *Mais, lorsque deux, trois, quatre ou un plus grand nombre de per-* « *sonnes chantent sur un livre, aucune n'est assujettie à l'autre.* Il suffit « à chacun des chantres de faire accorder avec le ténor ce qui con- « cerne le mouvement et l'ordre des concordances. Cependant je ne « considère pas comme blâmable, mais comme très-digne d'éloge, « que les chantres se concertent entre eux avec prudence concernant « le placement et l'emploi des consonnances, car ils forment une « harmonie beaucoup mieux remplie et plus suave (2). »

---

(1) Ce morceau sera donné dans l'histoire de la musique au quinzième siècle.

(2) Porro tam simplex quam diminutus contrapunctus dupliciter fit, hoc est aut scripto aut, mente. Contrapunctus qui scripto fit communiter res facta nominatur. Ac istum quem mentaliter conficimus absolute contrapunctum vocamus. Et hunc qui faciunt, super librum cantare vulgariter dicuntur. In hoc autem res facta a contrapuncto potissimum differt, quod omnes partes rei factæ sive tres, sive quatuor, sive plures sint sibi mutuo obligentur. Ita quod ordo lexque concordantiarum cujuslibet partis ergo singulis et omnes observari debent ; ut satis patet in hoc exemplo quinque partium existenti.

Sed duobus aut tribus, quatuor aut pluribus super librum concinentibus alter alteri non subjicitur. Enim vero cuilibet eorum circa ea quæ ad legem ordinationemque concordantiarum pertinent tenori consonare sufficit ; non tamen vituperabile imo plurimum laudabile censeo

Plusieurs considérations d'un assez grand intérêt résultent de ce passage dont l'autorité a pour base et le profond savoir de son auteur et l'époque où il fut écrit. Le premier point établi d'une manière indiscutable par les paroles de Tinctoris est l'improvisation du *chant sur le livre,* qui fut en usage dans le moyen âge et se continua longtemps après l'époque appelée *la Renaissance.* M. de Coussemaker a nié cette improvisation dans les termes suivants : « Le déchant était-il « une harmonie écrite ou une harmonisation improvisée, appelée « plus tard chez les Français *chant sur le livre*, et chez les Italiens « *contrapunto a mente?*

« Les opinions se trouvent divisées sur cette question. Doni, Baini, « M. Fétis et quelques autres pensent que c'était une harmonie im- « provisée. Quant à nous, nous sommes d'un avis contraire; nous « pensons que le déchant était et n'a pu être qu'une harmonie écrite « et nous espérons le démontrer (1). »

Viennent ensuite les motifs sur lesquels M. de Coussemaker fonde son opinion et qu'il prend pour une démonstration : cependant que devient tout cela en présence des faits établis par Tinctoris? *Nous nommons d'une manière absolue contrepoint celui que nous faisons par improvisation, et l'on appelle vulgairement chanter sur le livre ce que font ceux qui l'improvisent.* Et plus loin : *Lorsque deux, trois, quatre ou un plus grand nombre* (de personnes) *chantent sur un livre, aucune n'est assujettie à l'autre. Il suffit à chacun des chantres de faire accorder avec le ténor ce qui concerne le mouvement et l'ordre des concordances.* Voilà donc le fait historique de l'improvisation du chant sur le livre rendu inattaquable, quelle que soit d'ailleurs l'opinion qu'on ait sur l'effet harmonique qui devait en résulter.

Un sujet de plus grande importance doit fixer l'attention sur le passage que nous venons de rapporter : on y découvre la cause de la méthode des didacticiens du moyen âge, lesquels bornent leur enseignement du déchant et du contrepoint aux règles qui concernent les relations de deux voix seulement, n'ayant à considérer que les mouvements du ténor, c'est-à-dire du chant sur lequel se faisait le

---

si concinentes similitudinem assumptionis ordinationisque concordantiarum inter se prudentes evitaverint. Sic enim concentum eorum multo repletiorem suavioremque efficient. — *Liber de arte contrapuncti*, lib. II, cap. 21.

(1) *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, p. 30.

déchant ou le contrepoint. Que s'il y avait une troisième voix, ou même une quatrième, les règles étaient les mêmes, parce qu'elles ne concernaient que les rapports harmoniques de ces autres voix avec le ténor, quoi qu'il pût en résulter pour l'harmonie de ces voix entre elles. Ces règles n'étaient faites que pour les chantres improvisateurs. La conception d'une telle musique était barbare à son origine; il est toutefois vraisemblable que l'habitude acquise par les chantres de chaque église d'improviser le chant sur le livre avec les mêmes personnes leur avait fait imaginer un certain nombre de formules harmoniques pour chaque mouvement du chant, et qu'il en résultait un fréquent emploi des mêmes successions d'accords, en sorte que les mauvaises rencontres d'intervalles pouvaient être assez rares. Ainsi que le dit Tinctoris, les chantres se concertaient prudemment entre eux sur ce que chacun avait à faire suivant les circonstances. Le défaut le plus considérable de ce genre d'improvisation devait être la monotonie produite par le retour des mêmes formes.

Dans les quatorzième et quinzième siècles, il y avait, dit Tinctoris, outre le contrepoint improvisé, le contrepoint écrit ou *la chose faite* : il en donne la définition en disant que toutes les parties de ce même contrepoint, qu'il y en eût trois, quatre ou davantage, s'unissaient de telle sorte que la disposition et le mouvement des concordances étaient aussi bien réglés dans chaque partie à l'égard de chacune en particulier qu'envers toutes ensemble, et il en donne aussitôt un bel exemple à cinq voix qui prouve que cet art avait des règles certaines; ce qui d'ailleurs n'est pas douteux puisque, à l'époque où il écrivait, des musiciens de premier ordre, relativement à ce même temps, s'étaient déjà illustrés par des ouvrages que nous possédons. Or, le silence absolu dans lequel se renferme le savant théoricien, en ce qui concerne les règles harmoniques de cet art, nous inspire un profond étonnement. Dans le troisième livre de son traité du contrepoint, il parle à la vérité de certaines formes admissibles ou qu'il fallait éviter dans l'harmonie écrite, mais ses observations ont pour objet des choses relatives au goût de son époque et non les combinaisons des parties qui forment le contrepoint : c'est ainsi qu'il donne le conseil d'éviter la répétition des mêmes mouvements de voix et la reproduction des mêmes formes de phrases. Gafori, autre didacticien du quinzième siècle, dont le traité de musique pratique a paru vingt ans après la compo-

sition des ouvrages de Tinctoris (1), est le premier qui ait consacré un chapitre de son livre au choix des intervalles qui pouvaient être employés dans le contrepoint écrit à trois et quatre voix (2). Ce qu'il en dit ne concerne qu'un petit nombre de cas : toutefois cela est digne d'intérêt, car c'est le commencement de la méthode appliquée à l'art d'écrire à plusieurs parties. Au surplus il est à remarquer que Gafori, aussi bien que Tinctoris, montre plus de confiance dans l'expérience acquise par les musiciens à l'aide d'une longue pratique et d'exercices multipliés, que dans les préceptes de la didactique ; c'est pourquoi tous deux sont aussi prodigues d'exemples de contrepoints à trois et à quatre parties, que sobres de raisonnements et de règles pour leur composition.

Après cette digression, peut-être un peu longue, mais qui nous a paru nécessaire pour l'histoire des progrès dans l'art d'écrire à plusieurs parties, retournons au quatorzième siècle et revenons à la question que nous avons posée au commencement de ce livre : où s'est opérée la transformation qui a fait entrer la musique dans les voies de l'harmonie véritable, après qu'elle se fut longtemps égarée dans les horreurs du déchant? Déjà nous avons démontré que la seconde moitié du treizième siècle est l'époque où le mouvement réformateur a commencé, et nous avons fait voir que, dès les premières années du quatorzième, cette transformation est évidente dans les œuvres des musiciens français : il nous reste à chercher si les autres pays de l'Europe ont pris part alors à ce grand changement. Nous commencerons notre recherche par l'Italie.

Après l'époque où vécut Guido d'Arezzo, c'est-à-dire après la première partie du onzième siècle, l'Italie disparaît de l'histoire de la musique jusqu'au treizième, aucun écrit sur cet art n'y ayant été produit pendant cette longue période ou du moins n'étant connu aujourd'hui. La politique seule semble avoir eu alors de l'intérêt pour les Italiens, à cause du développement de la puissance des villes et de l'organisation des républiques de Pise, de Gênes, de Milan, de Venise et de Florence. Leurs luttes incessantes, pendant les onzième et douzième siècles, ne laissaient point de temps pour la culture des

(1) Musice utriusque cantus practica excellentis Franchini Gafori Laudensis libri quatuor modulatissima Brixiæ, 1497, in-fol.

(2) *Ibid.*, lib. III, cap. II.

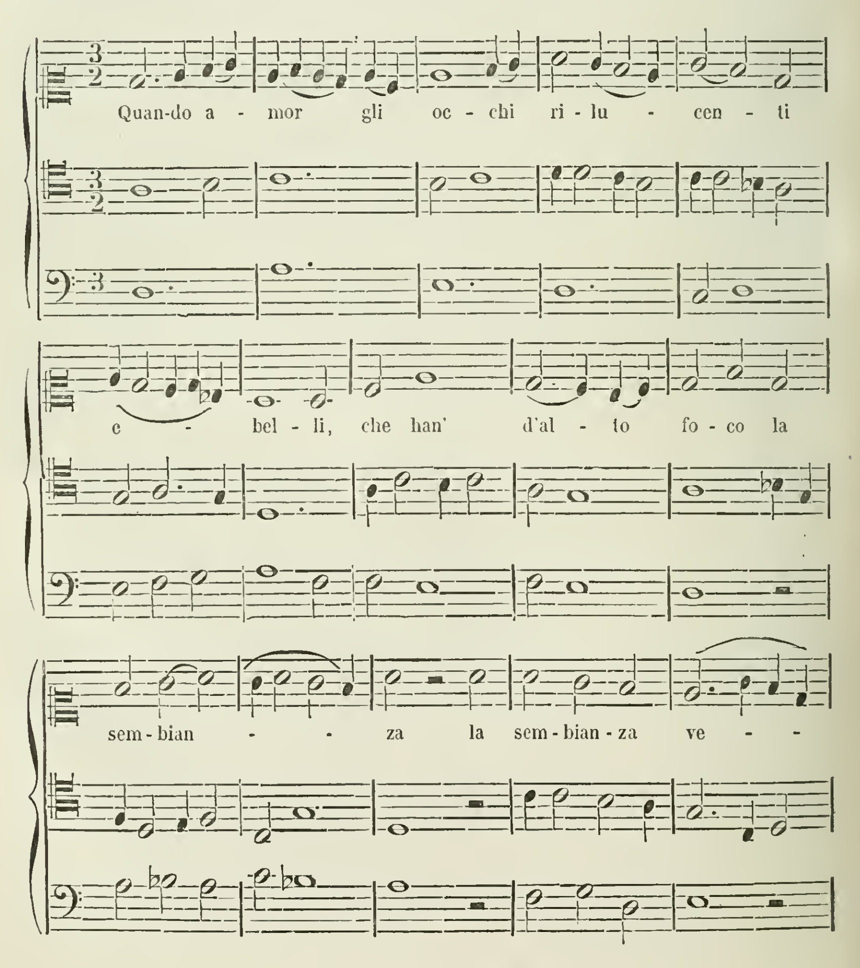
arts et de la littérature. Les historiens manquent même pour les premiers temps de l'établissement de ces divers États. Bien qu'elles eussent pris part aux premières croisades, les républiques de Venise, de Pise et de Gênes ne connurent ni les mœurs ni la galanterie chevaleresques qui en furent la suite dans les divers États de l'Europe, et la poésie chantée n'y fut d'abord cultivée que par les troubadours de la Provence. Plus tard même cette poésie ne s'exerça dans la nouvelle langue italienne qu'à la cour de Sicile, et là seulement les poëtes chanteurs furent en honneur.

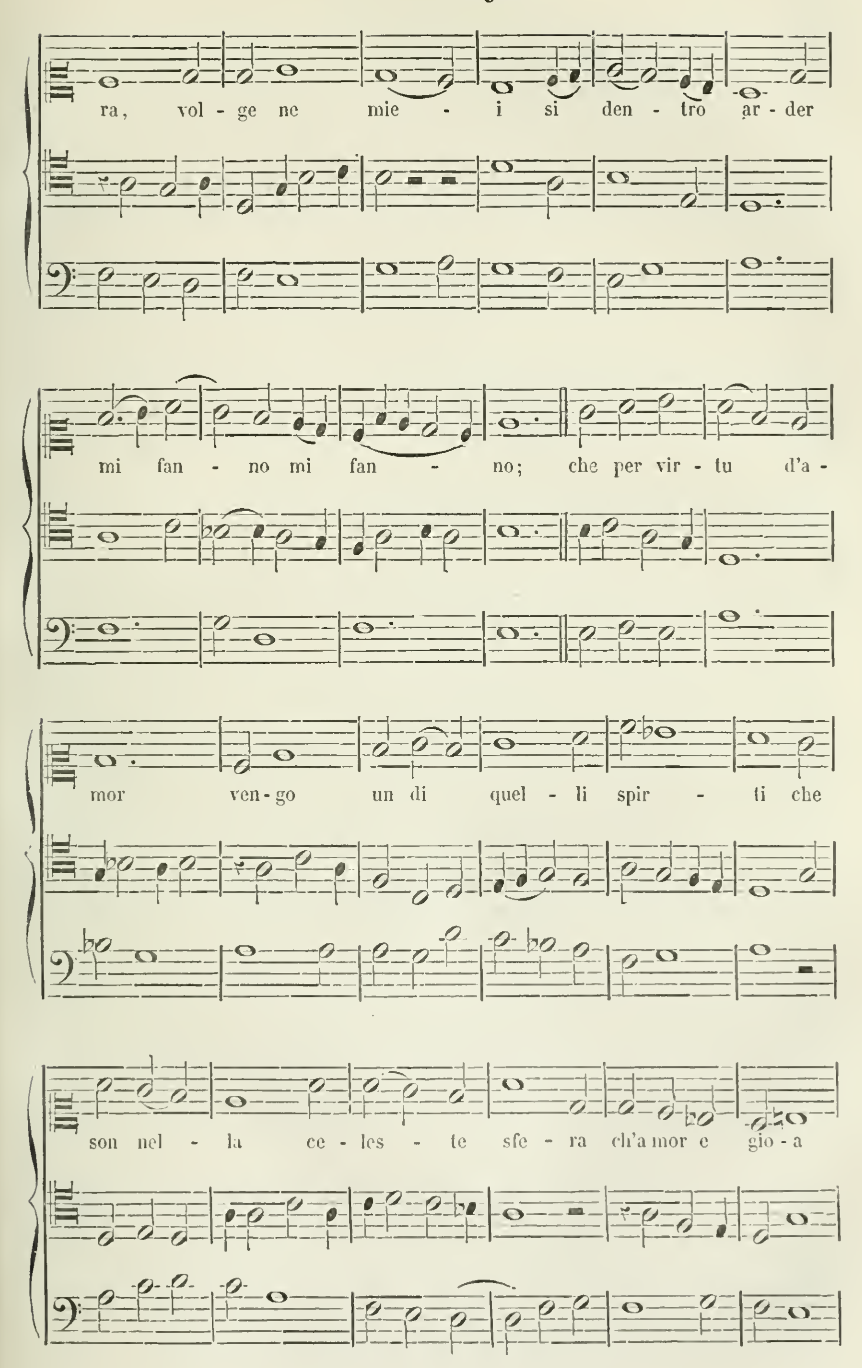
C'est Marchetto de Padoue, didacticien de la fin du treizième siècle, ainsi qu'on l'a vu précédemment, qui a fait connaître par ses écrits l'existence d'une école italienne de musique dans des temps antérieurs, laquelle avait, suivant le même auteur, d'autres principes, dans la notation, que ceux des chantres français. Toutefois ce qu'il en dit ne nous éclaire pas sur la chose essentielle; à savoir, le genre d'harmonie cultivé par les Italiens dans le déchant avant la réforme opérée dans cet art vers la fin du treizième siècle. Ce déchant était-il analogue à celui des déchanteurs français que nous avons fait connaître dans le livre précédent? Y faisait-on usage des successions immédiates de quintes, de quartes, d'octaves et d'unissons qui abondent chez ceux-là? Y combinait-on des chants divers amalgamés en dépit des règles du goût et du bon sens, comme dans les motets, rondeaux et autres pièces du même genre publiés par M. de Coussemaker, d'après le manuscrit de Montpellier? Marchetto n'en dit pas un mot et rien ne peut dissiper l'incertitude à ce sujet, aucun monument de cette espèce de musique n'ayant été trouvé jusqu'à ce jour dans les manuscrits des bibliothèques d'Italie. Cependant il y a lieu de croire qu'il n'y avait pas plus de véritable harmonie dans ce pays que dans les autres, aux douzième et treizième siècles, si l'on en juge par les affreux exemples d'*organum* rapportés par Gafori dans le troisième livre de sa *Musique pratique* (1).

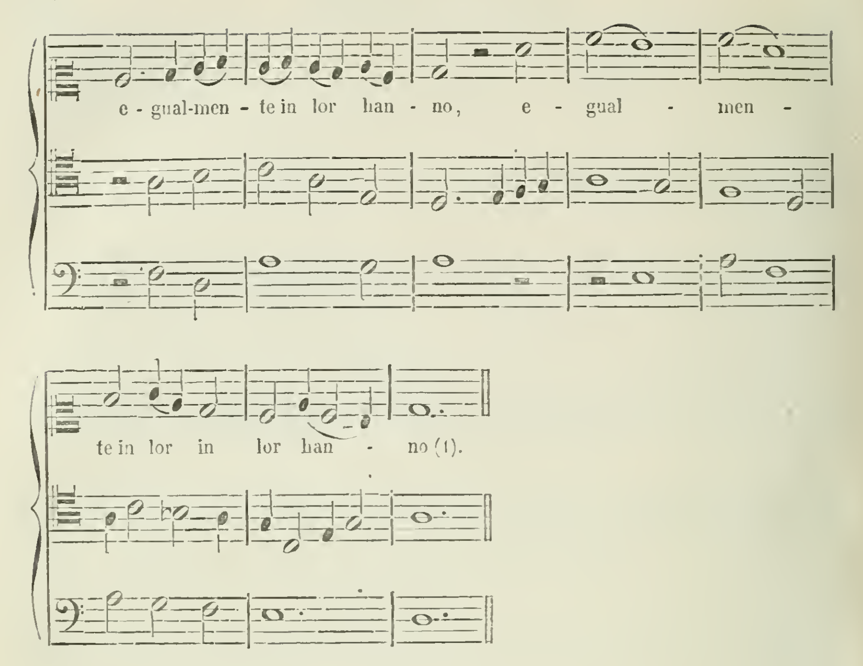
Les premières révélations sur la situation de la musique harmonique en Italie, au moyen âge, se trouvent dans des documents du quatorzième siècle : on y voit un état d'avancement relatif de cet art duquel on tire la conclusion que si les musiciens italiens ont partagé les égarements de ceux des autres nations relativement à l'ancien

(1) Ouvrage cité, lib. III, cap. 14.

déchant, ils ont marché rapidement vers la réforme de ce barbare système. Le plus ancien monument qui nous soit connu de cette transformation de la musique au-delà des Alpes, se trouve dans le manuscrit de Roquefort déjà cité par nous et qui, ainsi que nous l'avons dit, porte la date de 1375 : il consiste en un chant italien à trois voix qui porte en tête le nom : *Johannes Florentinus*. Quelques successions de quintes et d'octaves s'y font encore remarquer ; mais ce qui est très-digne d'attention et constate un progrès considérable, c'est l'emploi fréquent qu'on y voit de dissonnances par prolongations régulièrement résolues. Guillaume de Machau, qui fut le musicien français le plus célèbre de la même époque, ne montre pas autant d'habileté, comme nous le ferons voir. Voici ce chant :




ra, vol - ge ne mie - i si den - tro ar - der
mi fan - no mi fan - no; che per vir - tu d'a -
mor ven - go un di quel - li spir - ti che
son nel - la ce - les - te sfe - ra ch'a mor e gio - a



Des renseignements sur quelques musiciens distingués de l'Italie, qui vécurent dans le quatorzième siècle, et sur des monuments de leur art, se trouvent dans un manuscrit précieux de la Bibliothèque nationale de Paris (2). Son existence était ignorée lorsque, en 1827, nous l'avons signalé à l'attention publique dans une notice spéciale (3). Sa notation est celle du quatorzième siècle : il contient cent quatre-vingt-dix-neuf chansons italiennes à deux et à trois voix. Les noms des auteurs de ces pièces sont : *Maestro Jacopo da Bologna, Francesco degli organi, frate Guiglielmo di Francia, don Donato de Cascia, Maestro Giovanni da Firenze, Lorenzo da Firenze, S. Gherardello, S. Nicholo del Proposto, l'abate Vincenzio da Imola, don Paolo Tenorista da Firenze, frate Bartholino, frate Andrea et Gian Toscano* (4).

Deux moyens nous sont offerts pour fixer avec certitude l'âge des

(1) Nous avons retrouvé ces vers dans un poëme de Cino de Pistoie, célèbre jurisconsulte et poëte, mort dans sa ville natale en 1337. — V. *Poeti antichi, raccolti da L. Allacci.* Napoli, 1661.

(2) N° 535 du supplément.

(3) *Revue musicale*, t. I, pp. 106-115.

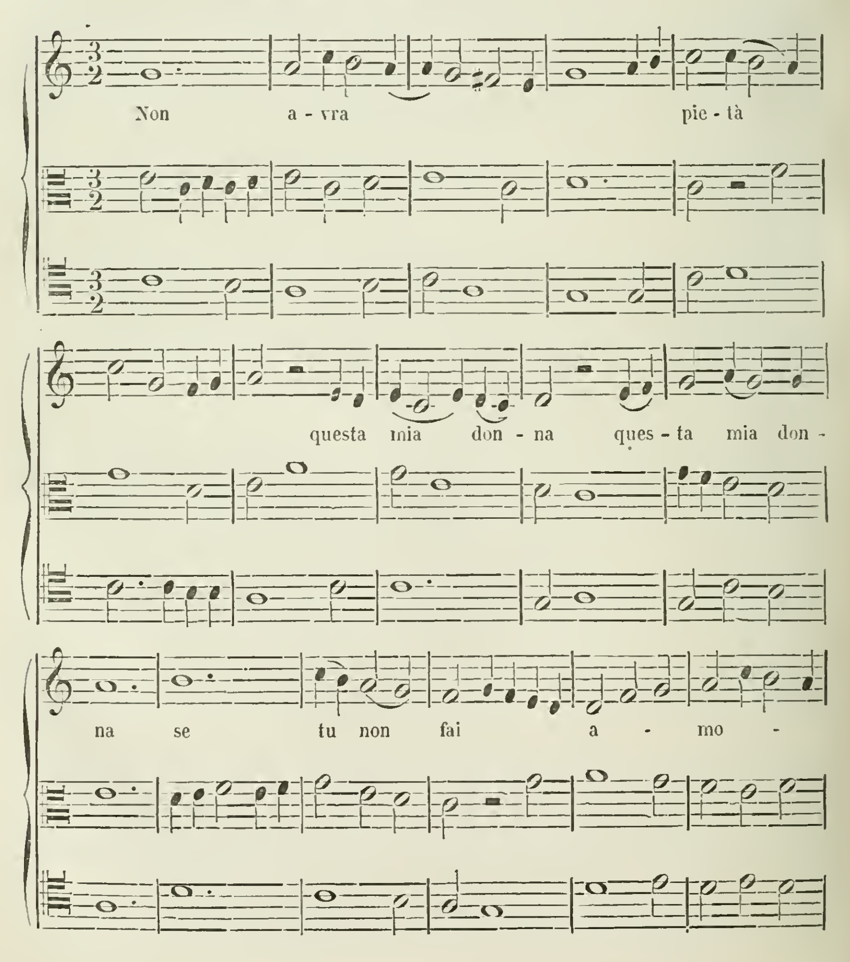
(4) Nous suivons les indications du manuscrit pour l'orthographe de ces noms.

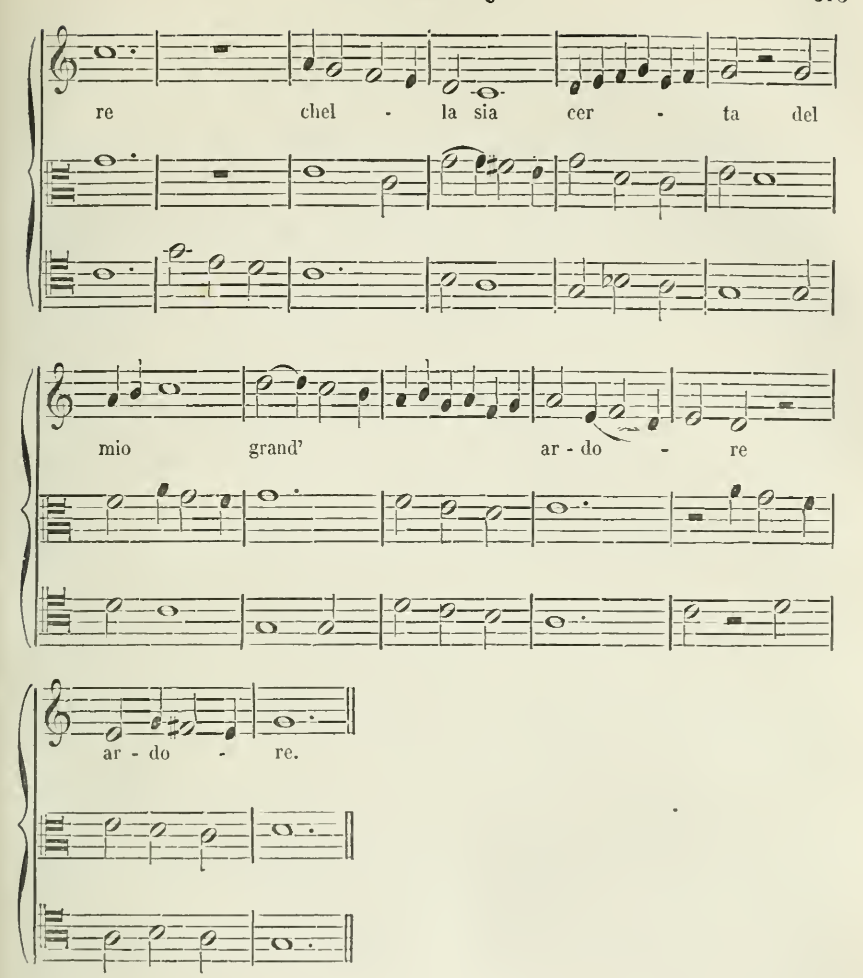
compositions contenues dans ce manuscrit; l'un est le nom d'un des musiciens sur qui l'on a des renseignements certains; l'autre, le système de la notation. Le musicien dont il s'agit est celui qui est désigné sous le nom de *Francesco degli organi;* entre tous ceux qui viennent d'être nommés, il était seul connu avant la découverte du manuscrit dont nous venons de parler. Son nom véritable était *Francesco Landino*. Fils d'un peintre qui avait quelque réputation, il naquit à Florence, vers 1325. Ayant perdu la vue dans son enfance, par l'effet de la petite vérole, il éprouva bientôt la nécessité d'adoucir le malheur de sa situation par l'étude de la musique. Presque tous les instruments lui devinrent familiers; il en inventa même plusieurs, suivant ses biographes; mais ce fut surtout par son habileté sur l'orgue qu'il se rendit célèbre. Il surpassait si bien ses contemporains dans l'art de jouer de cet instrument, qu'on lui donna par excellence le nom de *Francesco degli organi*. On l'appelait aussi quelquefois *Francesco cieco*, ou *il cieco di Firenze*, à cause de sa cécité. Sa supériorité était si peu contestée, que les principaux musiciens de son temps lui décernèrent une couronne de laurier : ce fut le roi de Chypre qui le couronna à Venise. Il mourut à Florence en 1390.

On ne possède pas de renseignements aussi précis sur les autres musiciens dont les compositions sont dans le manuscrit de Paris : ce qu'on sait d'eux se borne aux indications de ce recueil. Toutefois, l'époque où ils vécurent étant connue, ces mêmes indications sont à peu près suffisantes, la désignation du lieu de la naissance ou celle de la profession accompagnant le nom de chaque artiste. C'est ainsi que maître Jacopo était de Bologne ; don Donato du bourg de Casia ou Casciano, près de Florence; l'abbé Vincenzio de la petite ville d'Imola, et Paul Tenorista de Florence. Quant à Maître Jean de Florence, nous reconnaissons en lui *Joannes Florentinus*, dont on vient de voir une remarquable chanson à trois voix, et nous pensons que *Gian Toscano* est une autre désignation du même musicien. *Frate Guiglielmo di Francia* ne paraît pouvoir s'appliquer qu'à *Guillaume de Machault* ou *Machau*, qui, pourtant, ne fut pas moine comme le furent probablement *Frate Bartholino* et *Frate Andrea*. On ne peut douter que *Don Donato* et *Don Paolo Tenorista* ne fussent d'extraction noble; enfin la qualité de maître (*maestro*) donnée à *Jacopo* de Bologne et à Jean de Florence prouve qu'ils étaient professeurs, soit dans le lieu de leur naissance, soit dans quelque autre ville d'Italie.

Obligé que nous sommes, par l'immensité de notre sujet, de nous borner à ce qui est nécessaire pour faire connaître, tant dans l'ordre chronologique que dans les divers pays, la situation de l'art dont nous faisons l'histoire, nous croyons ne devoir donner ici qu'une des chansons à trois voix de *Francesco Landino*, parce que cette pièce et celle de Jean de Florence, qu'on vient de voir, suffiront à nos lecteurs pour posséder la connaissance exacte de la musique harmonique des Italiens au quatorzième siècle. Il y a plus d'instinct mélodique dans la chanson de Landino et plus de variété de formes dans celle de *Johannes Florentinus*.

CHANSON DE LANDINO (1360 à 1380).





Rien, dans l'histoire de la musique, ne nous paraît plus digne d'intérêt et d'attention que la transformation constatée par les deux morceaux qui viennent d'être mis sous les yeux du lecteur. Jusqu'à l'époque à laquelle ils appartiennent, on a vu, chez les peuples primitifs, la musique apparaître comme un simple produit instinctif de l'organisation humaine manifesté par des chants plus ou moins barbares, plus ou moins naïfs, plus ou moins gracieux, en raison de la conformation du cerveau des races. Chez certains peuples, elle n'est qu'un bruit rhythmique qui fait naître des émotions d'autant plus vives, qu'il est plus intense. Pour d'autres, les oppositions de sonorités d'espèces

diverses ont du charme et donnent lieu à l'invention de divers genres d'instruments dans lesquels le son se produit par le souffle, par des cordes pincées ou frappées, par le frottement d'un archet et par la percussion. Dans l'antiquité, des nations parvenues à une civilisation relativement avancée élèvent leur sentiment musical jusqu'à la conception des formules de la tonalité qui caractérise leur chant : tels furent tous les grands peuples de l'Orient et les Grecs dans les beaux temps de leur histoire. Cependant ils n'allèrent pas plus loin : le chant, toujours le chant réglé par la tonalité, d'une part, par le mètre ou le rhythme, de l'autre. Lorsque les instruments s'unissaient aux voix, c'étaient encore les chants qu'ils jouaient à l'unisson ou à l'octave. Quant aux Romains, ils ne firent rien pour la musique : ils n'en eurent pas d'autre que celle des peuples qu'ils avaient soumis à leur empire. Ce fut chez eux que des Grecs dégénérés, ayant perdu le sentiment de la tonalité, si énergique chez leurs ancêtres, imaginèrent de faire entendre les mêmes chants dans des modes différents et simultanés. De là l'affreuse *diaphonie* qui, lorsque l'Europe fut devenue barbare, devint une source de jouissances pour ses populations. Ce fut vers le même temps que des peuples, jusqu'alors inconnus, sortirent du Nord pour ravager l'Angleterre, la France et l'Italie. Par un phénomène de leur organisation, ils avaient l'instinct de certaines harmonies de deux sons simultanés, dont ils faisaient usage dans leurs chants : ils en laissèrent des traces dans les pays où ils avaient porté la dévastation, et de ces éléments barbares, combinés avec ceux de la diaphonie, naquit l'*organum*. Nous avons démontré tout cela dans les volumes précédents de notre Histoire. Jusque-là, la musique est la satisfaction d'un besoin instinctif de l'humanité, mais ce n'est point un art.

Vers la fin du onzième siècle, des essais d'amélioration de l'*organum* conduisent au *déchant;* alors commence l'espèce d'art qui porte ce nom; art faux, grossier, pitoyable dans ses résultats, ainsi que nous l'avons fait voir par des documents certains. Son existence fut d'environ deux siècles, et ce fait est un de ceux qui inspirent l'étonnement le plus profond dans l'histoire de la musique. Les chants d'un peuple quelconque, si imparfaits qu'ils soient, peuvent être compris facilement, parce qu'ils sont les fruits naturels de l'organisation débile qui les a produits; mais qu'une race supérieure arrive à combiner péniblement des assemblages de sons dont l'effet est aussi révol-

tant pour l'oreille que pour la raison, et que cette race s'y complaise cependant, ce serait un phénomène inexplicable, si l'on ne savait que des habitudes vicieuses, fortifiées par le temps, peuvent oblitérer de la manière la plus absolue les fonctions naturelles des organes intellectuels. Toutefois, bien que nous ne soyons pas informés des causes qui amenèrent la fin de cet état de choses dans la seconde moitié du treizième siècle, il est hors de doute qu'une réaction s'est accentuée alors contre le déchant, et que ce fut cette disposition des esprits qui amena la transformation dont ce chapitre est l'exposé. Nous avons fait voir que cette transformation était déjà patente dès les premières années du quatorzième siècle : elle est évidemment accomplie dans les deux chants à trois voix que le lecteur a maintenant sous les yeux. La distance est immense entre ces pièces et la musique des déchanteurs, ou plutôt ces choses n'ont aucun rapport. L'art vrai se révèle tout entier dans les chants de l'Italie ; art faible il est vrai, comme tout ce qui commence, mais certain par ses principes. En effet, que de choses déjà dans ce commencement du grand art de la musique moderne ! Les successions des consonnances s'y font d'une manière naturelle et ne présentent plus que de rares incorrections. Les dissonances s'y produisent, suivant leur nature, par la prolongation des consonnances et ont leur résolution régulière. La tonalité n'est plus vague, incertaine ; on y a le sentiment du ton depuis le commencement jusqu'à la fin ; le mouvement des voix y est rhythmique et n'a plus rien du boitillement perpétuel des fausses combinaisons du déchant ; enfin, les croisements incessants des voix ont presque entièrement disparu et l'on voit chacune d'elles rester dans son diapason, sauf un petit nombre d'exceptions. Ce qu'elles chantent a un sens saisissable, ce qui n'a jamais lieu dans les œuvres des déchanteurs ; c'est, pour nous résumer en peu de mots, le commencement de l'art vrai succédant à l'art faux. Avant de sortir du quatorzième siècle, on verra ces qualités se perfectionner, et l'harmonie consonnante se constituer en art complet.

Une des singularités les plus remarquables de notre sujet est l'ignorance où l'on est resté, jusqu'à ce jour, concernant les faits qui viennent d'être exposés : de savants musiciens, tels que Martini et Forkel, des érudits comme Hawkins et Burney, et même des écrivains modernes qui ont mieux connu les sources, ont fait des histoires de la musique sans savoir que le quatorzième siècle fut le berceau de la

musique moderne : les plus instruits se sont persuadés que celle-ci est la continuation perfectionnée du *déchant*, qui en est précisément l'antipode.

Un silence absolu règne sur la situation de la musique en Allemagne pendant les treizième et quatorzième siècles : non-seulement on ignore s'il a existé dans ce pays un genre de musique analogue au déchant, mais on n'a aucun renseignement sur ce qui a pu y être produit au moment de la transformation qui a conduit ailleurs à la création de la vraie musique harmonique. Pas un nom de musicien allemand n'est cité à cette époque ; pas un seul morceau de musique n'a été trouvé dans les manuscrits, antérieurement au quinzième siècle. Les écrivains allemands de qui l'on a les histoires de la musique les plus récentes et qui ont fait des recherches sur les premiers monuments de cet art ainsi que sur les artistes des autres contrées européennes, ne disent rien de leur patrie à cette occasion. Un tel silence est d'autant moins explicable, que nous trouverons, un siècle plus tard, une école allemande de savants musiciens.

L'état de la culture de la musique harmonique en Espagne, pendant les mêmes siècles, n'est pas mieux connu : pourtant il y existait des chaires, dans les universités, pour l'enseignement de la science de la musique, dès la première moitié du quinzième siècle : un certain *Juan de Monti* y fut le maître de *Ramis de Pareia* (1), ce qui semble indiquer que l'école était plus ancienne. Dans son Histoire de la musique espagnole, M. Mariano Soriano Fuentes ne nous apprend rien à ce sujet (2) : il est vrai qu'il assure que les anciens musiciens français étaient redevables de toute leur science musicale aux Espagnols ; mais il faut se défier du patriotisme exagéré de cet écrivain, qui fait de Guido d'Arezzo un Catalan, et qui connaît si peu l'état de la musique en France, qu'il veut que la note appelée *longue*, soit noire, soit blanche, n'y fût connue qu'au commencement du quatorzième siècle (3). Se tenant toujours dans les généralités, il ne cite aucun nom de musicien qui ait vécu aux époques dont il s'agit et ne fait connaître aucun monument de l'art qui leur appartienne.

---

(1) Voyez ce nom dans la *Biographie universelle des musiciens*, 2me édition, t. VII, pp. 176-179.

(2) *Historia de la musica española*, Madrid, 1855, 4 vol. in-8°.

(3) *Ibid.*, t. II, p. 55.

Il n'en est pas de l'Angleterre comme de l'Allemagne et de l'Espagne, en ce qui concerne l'existence de ses musiciens à l'époque de la transformation de la musique harmonique et la part qu'ils ont eue dans ses progrès. Que les Anglais aient eu, dans le douzième siècle et jusqu'à la seconde moitié du treizième, les mêmes traditions que les déchanteurs français, cela n'est pas douteux, puisque leurs auteurs de traités de musique appartenant à cette période, notamment Robert de Handlo et Walter Odington, en fournissent la preuve; mais le traité de Simon Tunstede, écrit en 1351 sous le titre : *De quatuor principalibus in quibus totius Musicæ radices consistunt*, fait voir un progrès considérable, dans le second livre de cet ouvrage, en démontrant que l'usage des tierces et des sixtes majeures et mineures est nécessaire dans la succession des intervalles pour former une harmonie régulière. Il est regrettable que cet auteur n'ait pas développé les conséquences de son principe dans une suite d'exemples notés. Un passage du *Proportionnaire* de musique, par Jean Tinctoris, prouve que, dans le quinzième siècle, on considérait les Anglais comme ayant puissamment contribué à la formation du nouvel art harmonique. Après avoir dit que beaucoup de personnes se livraient alors à l'étude de la musique avec un zèle infatigable, Tinctoris ajoute : « De là vient que dans « ce temps notre faculté de musique a pris un développement si re- « marquable, que l'art semble s'être transformé. *La source et l'ori-* « *gine de cet art nouveau*, s'il est permis de s'exprimer ainsi, *paraît avoir* « *été chez les Anglais, dont le chef fut Dunstaple* (1). » A l'époque où l'on avait cette opinion sur le pays où avait commencé l'*art nouveau*,

(1) « Ad hoc genus studii ferventissime multi incenduntur. Qui fit in hac tempestate facultas nostræ musices tam mirabile susceperit incrementum, quod ars nova esse videatur. Cujus ut ita dicam novæ artis fons et origo apud Anglicos (quorum caput Dunstaple extitit) fuisse perhibetur. »

Burney est tombé dans une erreur singulière lorsqu'il a considéré ce passage comme une méprise de Tinctoris, qui aurait confondu Dunstaple avec Saint-Dunstan, en le faisant inventeur du contre-point. Il ne s'agit ni de l'invention du contre-point, ni du dixième siècle où vécut le saint évêque, mais du nouvel art harmonique qui se développa dans les premières années du quinzième siècle et dont Dunstaple fut le chef, chez les Anglais, par son talent.

Cf. *a General History of Music*, t. II, p. 400.

Ajoutons qu'on ne doit plus parler aujourd'hui de l'invention du *contrepoint*, car il ne fut point inventé. Le contrepoint, c'est-à-dire, *l'art d'écrire la musique*, s'est formé lentement par la suite des siècles, en se dégageant péniblement et par degrés des éléments impurs d'une harmonie barbare sortie du Nord, et en premier lieu de l'horrible diaphonie.

ainsi que l'appelle Tinctoris, on possédait probablement des documents d'après lesquels elle s'était établie et qu'on n'a pas retrouvés jusqu'à ce jour, les manuscrits des grandes bibliothèques de l'Angleterre ne contenant pas des recueils de morceaux de musique du quatorzième siècle semblables à ceux de l'Italie et de la France.

Toutefois il existe un monument qui paraît appartenir à la seconde moitié du treizième siècle et duquel on peut tirer des indications intéressantes sur le commencement de la réforme de la musique à cette époque : il se trouve dans un manuscrit du Muséum britannique et provenant de l'ancienne Bibliothèque Harleyenne, sous le numéro 976. De savants connaisseurs en écritures anciennes en ont fixé la date vers 1250, quoique Hawkins et Burney aient cru qu'il pouvait être du quatorzième ou du quinzième siècle. Nous ferons voir tout à l'heure que le monument lui-même fournit des renseignements plus certains. Il consiste en une ronde en canon à quatre voix à l'unisson, dont les premières paroles, en anglais du moyen âge, sont :

« Sumer is inumen iñ
Lhud sing cuccu »

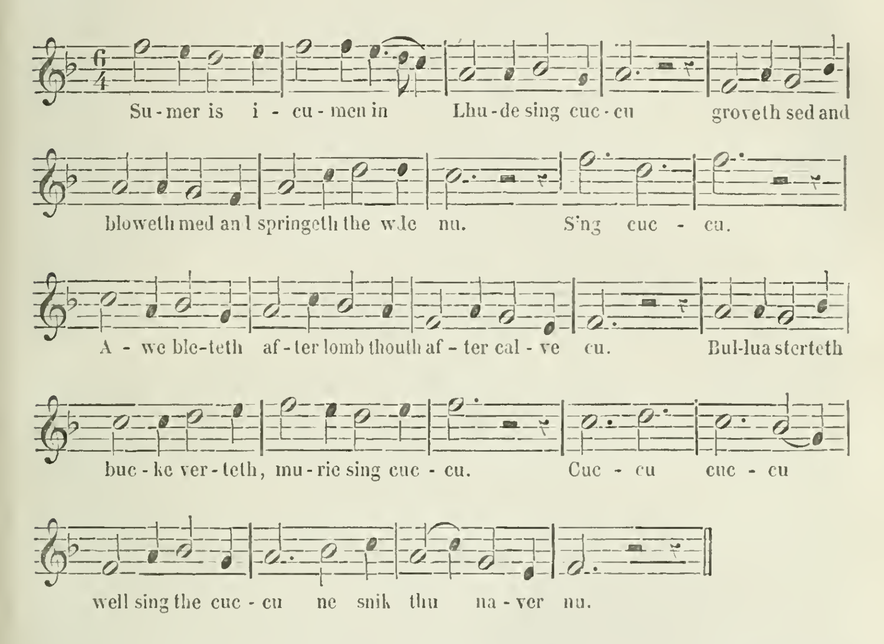
c'est-à-dire, *l'été est venu, le coucou solitaire chante*. La notation, sur une portée de six lignes ou de cinq, est celle du moyen âge, mais irrégulière en ce que la mesure étant à divisions ternaires et les notes de deux temps étant représentées par des longues, celles-ci devraient être suivies de brèves pour le complément du mode parfait : or, au lieu de brèves, il y a partout des semi-brèves, en sorte qu'aucune mesure n'est complète.

Au-dessous de la notation du canon se trouve celle de deux autres voix qui portent le titre de *pes* (pied), parce qu'elles sont le soutien des autres voix par leur harmonie grave. Elles font entre elles un autre canon perpétuel sur les paroles incessamment répétées *sing cuccu* (le coucou chante) (1).

Par la grande quantité de quintes et d'octaves successives auxquelles donne lieu le canon dans son développement, il n'est pas douteux que sa composition a précédé le quatorzième siècle, où cette imperfection était devenue beaucoup plus rare ; mais par la forme rhyth-

(1) Le fac-simile de cette pièce, d'après le manuscrit du Muséum britannique, se trouve dans le premier volume du livre de M. W. Chappell intitulé : *Popular Music of the Olden time*.

mique, tonale, régulière et mélodieuse du thème, il est évident aussi qu'il n'a plus de rapport avec les traditions du déchant et conséquemment qu'il doit être postérieur à 1250. Voici ce chant dans son véritable caractère rhythmique, lequel est binaire à divisions ternaires.



Au simple aperçu de ce chant, on reconnaît qu'aucun rapport n'existe entre lui et la musique des déchanteurs du treizième siècle; cependant ce n'est rien encore, si l'on songe à la force de conception qu'il a exigée de son auteur, pour que cette même mélodie pût se prêter aux combinaisons d'un canon à quatre voix. On désigne par le nom de *canon* une composition dans laquelle, après qu'une voix seule a fait entendre la première phrase d'une mélodie, une autre voix chante la même phrase sur laquelle s'harmonise la seconde phrase de la première voix. Les difficultés se multiplient, si une troisième vient se joindre aux deux premières et chante à son tour les mêmes phrases que les autres, pendant que celles-ci continuent à s'harmoniser avec elle. Enfin la combinaison se complique de plus en plus, si une quatrième voix vient chanter toutes les phrases déjà chantées par les autres, qui continuent en faisant harmonie. Qu'on imagine ce que sont les difficultés qui s'ajoutent à celles dont nous venons de parler, si deux

autres voix viennent accompagner les quatre premières en faisant un canon à deux parties sur un autre thème ! Tel est le morceau conservé dans le manuscrit du Muséum britannique. Certes, tout cela peut se faire aujourd'hui sans une grande fatigue d'esprit par tout compositeur connaissant les ressources de son art, parce que la science de cet art a découvert des procédés de dispositions et de formes qui rendent ce travail plus facile ; mais le musicien qui, avant le quatorzième siècle, a fait le morceau dont il s'agit, a dû tout inventer, aucun autre canon n'existant avant le sien et ne pouvant être son modèle. Qu'on ne s'étonne donc pas de ce que, ayant à surmonter de si grandes difficultés qu'il s'était créées lui-même, il n'ait pu éviter les successions de quintes et d'octaves dont tous les déchanteurs avaient fait un usage habituel avant lui, et nonobstant ces imperfections, disons avec assurance qu'il fut le plus grand musicien de son temps. Il est regrettable que son nom n'ait pas été conservé.

La réponse à la seconde question que nous avons posée au commencement de ce chapitre se présente ici naturellement. Nous nous étions demandé d'abord à quelle époque a commencé la transformation de la musique harmonique du moyen âge, et nous avons démontré qu'on ne peut la placer plus tard que dans la seconde moitié du treizième siècle Quant à l'autre problème : *où s'est faite cette transformation?* nous répondrons catégoriquement et nous dirons que c'est en Angleterre. Tout le monde comprendra, en effet, que le remarquable monument qui vient d'être analysé n'a pu être un produit du hasard et que la route de la bonne harmonie devait être ouverte dans le pays avant que cette œuvre fût écrite ; en un mot, qu'une école anglaise de musique en voie de progrès devait exister et être plus avancée qu'aucune autre du continent. Ces considérations nous conduisent à penser que la date de ce morceau se place entre 1275 et 1280.

Les recherches auxquelles nous venons de nous livrer, sur une des époques les plus intéressantes de l'histoire de la musique, nous semblent avoir atteint leur but en comblant une lacune qui existait entre le déchant du moyen âge et le perfectionnement de l'art harmonique par trois maîtres célèbres dont les noms brillent d'un grand éclat au commencement du quinzième siècle. Les travaux de ces artistes seront l'objet du chapitre suivant.

CHAPITRE DEUXIÈME.

PERFECTIONNEMENT DE L'ART. — GUILLAUME DUFAY. — ÉGIDE BINCHOIS. — JEAN DUNSTAPLE. — LEURS ÉLÈVES.

La fin du quatorzième siècle et le commencement du quinzième, indiqués à la fin du chapitre précédent, furent une époque importante dans l'histoire du perfectionnement de l'art harmonique. Des trois maîtres que nous avons mentionnés, les deux premiers, Guillaume Dufay et Gilles ou Égide Binchois, étaient Belges; le troisième, Jean Dunstaple ou *de Dunstaple*, comme l'appelle l'historien Burney, était né en Écosse. Le plus ancien de ces musiciens célèbres fut Dufay : nous avons établi ailleurs(1) qu'il naquit à Chimay, petite ville du Hainaut, vers 1350, puisqu'il était, dès 1380, chantre de la chapelle pontificale, à Rome (2). Suivant une autre opinion, il ne serait pas né à Chimay et aurait tiré son nom du lieu de sa naissance, *Fay-la-Ville* ou *Fay-le-Château*, de la même province. Cela est peu vraisemblable, aucun des anciens auteurs ne l'appelant autrement que *Dufay*, en un seul mot, et son nom étant ainsi orthographié dans les manuscrits où nous avons trouvé ses ouvrages. On ignore où Dufay reçut son éducation musicale : Kiesewetter pense que ce dut être en Belgique, se fondant sur ce que les compositions de ce maître indiquent un état de l'art beaucoup plus avancé, sous le rapport de l'harmonie, qu'on ne le trouve chez les musiciens florentins du quatorzième siècle et dans les ouvrages de Guillaume de Machaut, particulièrement dans la messe à quatre voix de ce musicien français, laquelle fut écrite en 1364, pour le sacre du roi de France Charles V. D'après ces considérations, Kiesewetter croit qu'on possédait en Belgique une connaissance plus étendue qu'ailleurs de l'art d'écrire en musique et que Dufay y a puisé son instruction. Il remarque encore qu'antérieurement à l'époque où vécut ce maître, la notation noire était seule en usage, tandis que la notation blanche apparaît pour la première fois dans les compositions

(1) *Biographie universelle des Musiciens*, t. III, p. 71.

(2) Fait constaté par Baini dans les *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*.

de Dufay, de Binchois et de Dunstaple (1). M. de Coussemaker suppose que la maîtrise de la cathédrale de Cambrai fut l'école où se fit l'éducation musicale du premier de ces maîtres (2); cela n'est pas impossible, puisque le Cambrésis faisait alors partie des États des Ducs de Bourgogne comme la Belgique; toutefois rien ne le prouve, des maîtrises existant aussi à la même époque dans les cathédrales de Tournay, d'Anvers et de Bruges. A ce sujet, le vieux poëte français Martin Le Franc a commis évidemment une erreur, dans son poëme le *Champion des dames*, lorsqu'il a dit que Dufay et Binchois avaient suivi la doctrine anglaise qu'ils avaient apprise de Dunstaple, car ce musicien était beaucoup plus jeune que Dufay, étant mort seulement en 1458, tandis que le maître belge était décédé à Rome, en 1432, à l'âge d'environ quatre-vingts ans. Voici les vers de Le Franc :

« Mais oncques jour ne deschantèrent
En mélodie de tels chois,
(Ce m'ont dit ceulx qui les hantèrent)
Que Guillaume *Dufay* et *Binchois*.
Car ilz ont nouvelle pratique
De faire frisque concordance
En haute et en basse musique,
En fainte, en passe et en muance,
Et ont prins de la contenance
Angloise et ensuy Dunstable ;
Pourquoi merveilleuse playsance
Rend leur chant joyeux et stable. »

Si nous insistons ici sur cette question de biographie, c'est que plusieurs points importants de l'histoire de la musique s'y rattachent intimement, à savoir : l'origine de la grande école de compositeurs belges, dont nous aurons à parler longuement; la transformation de la notation; enfin, l'existence d'une école d'habiles musiciens français au quinzième siècle, niée systématiquement par Kiesewetter et dont nous démontrerons la réalité. Nous continuons donc l'examen de ces faits.

L'argument tiré par Kiesewetter du peu de vraisemblance qu'on ait

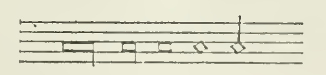
---

(1) Kiesewetter : *Geschichte der europæisch-Abenlændischen oder unsrer heutigen Musik*, p. 42-49.
(2) *Notices sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai.*

passé subitement de la notation noire à la blanche employée par Dufay, et de la probabilité que cette dernière était en usage dans les Pays-Bas lorsqu'elle était encore inconnue en France et en Italie, cet argument, disons-nous, n'a aucune solidité, puisque, dès la fin du treizième siècle, les deux notations commencèrent d'être contemporaines, bien que l'une fût plus fréquemment employée que l'autre. Les notes blanches étaient alors appelées *notes vides* (notæ vacuæ). Dans un manuscrit du Vatican, qui est du XIVe siècle et contient le *Pomerium musicæ mensuratæ* de Marcheto de Padoue, les exemples sont en notes vides, tandis que dans celui de l'Ambrosienne de Milan, ainsi que dans le nôtre, ces mêmes exemples sont en notation noire, bien que ces manuscrits soient du même temps. Il en est de même du *Libellus cantus mensurabilis* et du traité *Ars contrapuncti*, de Jean de Muris, dont il y a de nombreuses copies : dans les unes, la notation est noire; dans les autres manuscrits, tels que ceux de la Bibliothèque nationale de Paris et du Muséum britannique, et dans le nôtre, les mêmes exemples sont en notation blanche. Ainsi, dans le premier de ces ouvrages, après la phrase : *quinque sunt partes prolationis, videlicet maxima, longa, brevis, semibrevis et minima, ut hic apparet*, l'exemple est ainsi noté, dans certains manuscrits :



dans d'autres, il l'est de cette manière :



Il en est ainsi de tout le contenu de ces ouvrages : or, il est essentiel de rappeler qu'ils datent de 1323. Philippe de Vitry, contemporain de Jean de Muris, parle aussi des notes vides. Remarquons en passant que Jean de Muris est le premier auteur qui ait nommé la *maxima* qui, chez Philippe de Vitry est encore la double longue, *duplex longa*.

Les compositions de Dufay sont incontestablement les premières où la notation blanche fut employée d'une manière suivie et absolue; cependant ce n'est pas à dire qu'il en ait pris l'habitude dans une

école de sa patrie où elle aurait été d'un usage général, car la notation noire n'avait pas cessé d'y être employée durant la première moitié du quinzième siècle, au moins dans certaines localités, ainsi que nous l'avons constaté dans un volume des archives de Gand, où se trouvent deux chansons françaises à trois voix, avec d'autres pièces dont une porte la date de 1417. Les premières paroles de ces chansons sont : *Tant vaut mon amy*, et *Est-il autre mercy* : leur notation est noire.
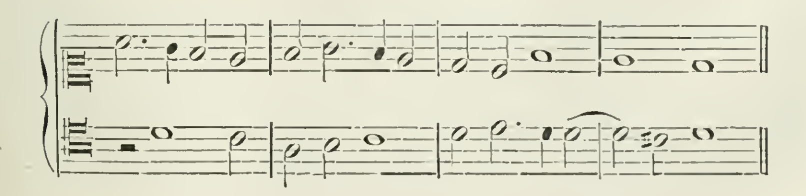
On ne peut donc contester l'importance des innovations introduites par Dufay, tant dans la notation que dans l'harmonie, et l'on doit s'en rapporter sur ce point aux paroles d'Adam de Fulde qui, dans un traité de musique écrit en 1490, attribue à ce maître quantité d'inventions dans le système de la notation et dans l'emploi des dissonances par prolongation, lesquelles, dit-il, ont été imitées par les musiciens modernes (1). Sa gloire reste donc entière, et l'on ne peut nier que les choses qui firent sa renommée lui aient été enseignées dans une école de son pays. Que Dufay ait commencé ses études musicales en Belgique, cela est vraisemblable puisqu'il y était né, mais rien ne prouve qu'il ne les a pas continuées en France, où il aurait acquis des notions de la nouvelle notation qu'il développa plus tard. Kiesewetter qui, dans son mémoire couronné par l'Institut des Pays-Bas, avait nié l'existence d'une ancienne école de musiciens français, ne voulut jamais revenir de son erreur; cependant, en remontant jusqu'au quatorzième siècle, on peut en constater l'importance par les noms des chantres de la chapelle pontificale qui se trouvait alors à Avignon. On sait, en effet, que la science du chantre comprenait alors le plain-chant, l'habileté la plus complète dans l'interprétation de tous les cas d'une notation difficile et compliquée à l'excès, et de plus la science de l'harmonie dont il devait faire incessamment des applications dans le chant sur le livre. Or, lorsque Grégoire IX prit la résolution, en 1377, de replacer à Rome le siége de la papauté, les chantres de sa chapelle, à l'exception d'un seul Italien nommé *Egidio Lauri*, étaient tous Français : c'étaient *Egide Flannal* surnommé *l'enfant*, *Jean Redois*, *Bartholomé Poigniare*, *Jean de*

---

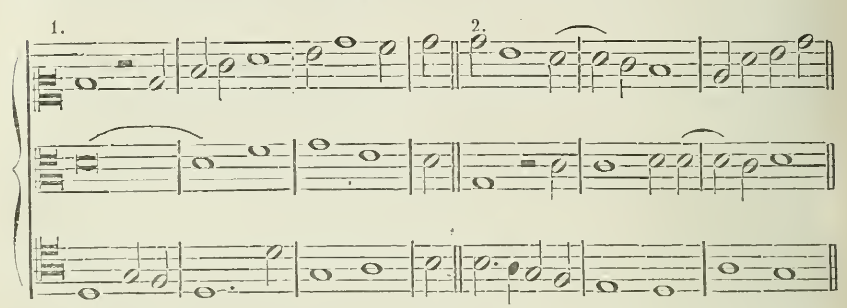
(1) *Cujus rei venerabilem Guilhelmum Duffay inventorem extitisse credo, quem et moderniores musici omnes imitantur*, etc.; *ap Gerbert*, t. III, p. 350.

Lacour dit *l'ami*, *Jacques Ragot* et *Guillaume de Malbecq*. Tel était leur mérite, que, n'espérant pas leur trouver de dignes successeurs, Grégoire les emmena à Rome et les confirma dans leur position de chantres pontificaux. N'est-il pas vraisemblable que ce fut parmi ces habiles musiciens que Dufay acquit le grand savoir relatif qui le distingue entre ses contemporains? Cette conjecture acquiert beaucoup de probabilité par le fait que lui-même, trois ans après, était au nombre des chantres de la chapelle pontificale où, jusqu'alors, on ne trouve aucun Belge.

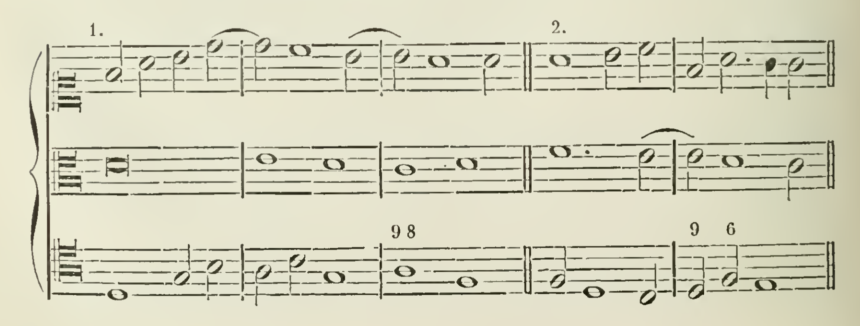
L'examen des améliorations considérables introduites dans l'art par Dufay est ici nécessaire, pour justifier les éloges que lui ont accordés ses contemporains et ses successeurs. Nous ne parlerons pas des modifications et des innovations dans la notation qui lui sont attribuées en termes généraux, parce qu'il serait à peu près impossible aujourd'hui de déterminer ce qui lui appartient en propre; nous traiterons d'ailleurs, dans le chapitre suivant, de la notation blanche du quinzième siècle avec les développements nécessaires. Ce qui intéresse particulièrement dans les travaux de ce maître, c'est le perfectionnement de l'harmonie et la variété de formes dont il a enrichi la musique. En premier lieu, nous devons constater l'abandon absolu, dans ses ouvrages, des successions immédiates de quintes, d'octaves et d'unissons, dont les compositions des musiciens italiens du quatorzième siècles offrent des exemples, bien qu'infiniment plus rares que dans la musique du treizième. A peine pourrait-on citer, dans toutes les messes et les chansons de Dufay, cinq ou six successions de quintes entre les parties intermédiaires. Quant aux successions d'octaves et d'unissons, il n'en existe pas une seule dans toute sa musique. En ce qui concerne les harmonies nouvelles dont il a doté l'art, nous signalerons d'abord le retard de la tierce par la prolongation de la partie inférieure et, pour en citer des exemples, nous choisirons un passage du second *Kyrie* de la messe à trois voix *Summæ Trinitati* qui se trouve dans le manuscrit 5557 de la bibliothèque royale de Bruxelles.
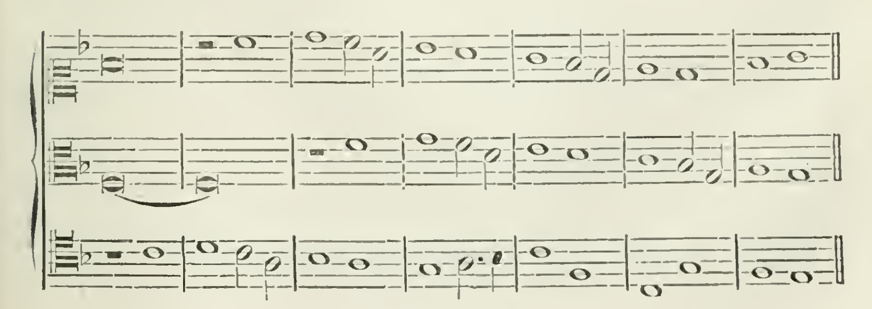


Guillaume Dufay est aussi le plus ancien musicien qui ait fait entrer dans l'harmonie le retard de la tierce par la prolongation d'une des voix supérieures, ce qui produit la dissonance artificielle de la quarte et quinte ayant sa résolution naturelle sur l'harmonie consonnante. Le premier des exemples suivants, où la prolongation qui produit la quarte est dans la voix supérieure, se trouve dans le même *Kyrie;* l'autre, où la prolongation de quarte est dans la voix intermédiaire, appartient au *Gloria in excelsis* de la même messe.



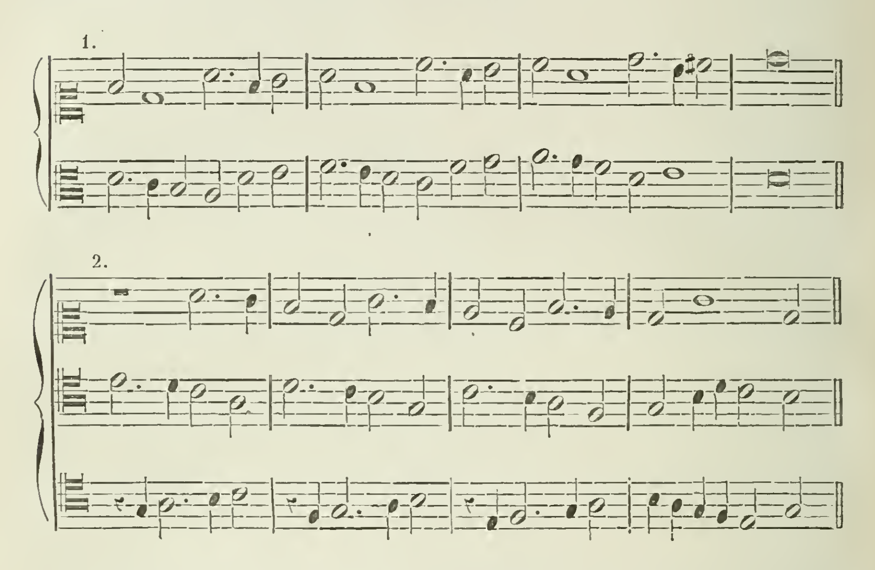
Les retards de la sixte par la prolongation de septième sont fréquemment employés par Dufay dans ses messes et dans ses chansons, mais on a vu, au premier chapitre de ce livre, qu'il a été précédé, dans la découverte de cette harmonie, par les musiciens italiens du quatorzième siècle. Il n'en est pas de même en ce qui concerne le retard de l'octave par la prolongation de la partie supérieure qui produit la dissonance artificielle de neuvième : ce maître est certainement le premier qui ait eu la hardiesse d'introduire cette dissonance dans le domaine de l'harmonie, le plus ancien exemple que nous en avons rencontré se trouvant vers la fin du *Gloria* de la messe déjà citée. Un autre exemple du retard de l'octave, par la prolongation de la voix intermédiaire, se voit dans la dix-neuvième mesure du *Sanctus* de la même messe ; nous le plaçons sous le n° 2.



Voilà donc toute l'harmonie des dissonances artificielles résultant du retard des consonnances, encore en usage dans la musique actuelle, découverte par un musicien du quatorzième siècle ! Ce n'est pas sans dessein que nous avons tiré les exemples qu'on vient de voir d'une messe inconnue jusqu'à ce jour, laquelle se trouve avec deux autres, également de Dufay, dans le manuscrit de Bruxelles qui provient de la chapelle des Ducs de Bourgogne. Ces trois messes, intitulées *Summæ Trinitati*, *Deus Creator* et *Te gratias*, sont à trois et à quatre voix : elles ne sont ni dans les manuscrits du Vatican, ni dans celui de Modène, lequel contient des ouvrages de Dufay et de Binchois. Le manuscrit de Bruxelles étant le seul où on les trouve, nous croyons qu'elles ont été spécialement composées pour la chapelle de *Philippe le Hardi*. Or, Dufay n'entra dans la chapelle pontificale, en 1380, qu'à l'âge de trente ans environ, et il y resta jusqu'à sa mort ; il est donc à peu près certain que ses messes furent écrites avant qu'il n'acceptât ces fonctions et qu'antérieurement aussi il avait réalisé les nouveautés dont nous venons de parler, portant dans ses ouvrages la pureté d'harmonie qu'on y remarque avec étonnement. N'eût-il fait que ces perfectionnements et les découvertes harmoniques dont on vient de voir des spécimens, il mériterait l'admiration dont il a été l'objet; mais il a d'autres titres encore à l'estime de la postérité : ils consistent dans l'élégance qu'il a su donner à diverses formes de la musique, au nombre desquelles nous distinguons les imitations de certaines phrases par les différentes voix et ce qu'on nomme *progressions ascendantes et descendantes*. Pour donner un exemple de la manière dont Dufay a traité les imitations, nous le prenons dans sa chanson française à trois voix, *Cent mille escus quant ie voeldroie* : cette imitation, bien faite, est entre les trois voix dont deux sont à l'octave et la troisième à la quinte inférieure.



Nous avons parlé des progressions ascendantes et descendantes qui se rencontrent dans les œuvres de Dufay; en voici deux d'une remarquable élégance et qui étonnent lorsqu'on se souvient que rien de semblable n'existait avant lui. La première de ces progressions, laquelle est ascendante, est tirée du premier *Agnus Dei* de la messe à quatre voix *Te gratias;* l'autre, descendante en imitation, est prise dans le *Hosanna* de la messe *Deus creator.*



Longtemps inconnues, les compositions de Dufay ont été retrouvées en assez grand nombre, depuis 1830 environ, pour qu'on puisse constater qu'il n'y a rien d'exagéré dans les éloges qui en ont été faits dans le quinzième siècle par Tinctoris, Gafori, Adam de Fulde et plus tard par Aaron et Spataro. Les archives de la chapelle pontificale renferment les messes *Ecce ancilla Domini; Si la face ay pâle;* l'*Omme* (l'Homme) *armé; Tant me desduis.* Dans le manuscrit 5557 de la Bibliothèque royale de Bruxelles se trouvent celles qui ont pour titres : *Summæ Trinitati; Deus Creator; Te gratias; Ecce ancilla Domini,* et une autre sans titre où nous avons cru reconnaître la manière de Dufay. Tinctoris cite aussi la messe *Saint-Antoine.* Le manuscrit de Bruxelles contient une messe qui porte son nom; mais, par l'étude que nous en avons faite, elle nous a paru appartenir à une époque postérieure. Un manuscrit précieux de la bibliothèque ducale de Modène renferme des ouvrages de ce maître, de Binchois et de quelques anciens mu-

siciens. Un volume du quinzième siècle, qui est à la Bibliothèque de Cambrai, sous le n° 6, contient des *Kyrie*, *Gloria* et *Credo* de différentes messes à trois et à quatre voix, parmi lesquels est un *Gloria* à quatre parties de Dufay. Enfin, un recueil manuscrit de chansons françaises à trois ou quatre voix, qui a appartenu à Guilbert Pixerécourt et se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de Paris, renferme trois chansons de Dufay dont les premières paroles sont : 1° *Cent mille escus quant ie voeldroie;* 2° *Madame, vos t........ sont biaux et dosdus;* 3° *Créature la plus belle que jamais fist la nature.* Kiesewetter a publié (1) le *Kyrie* de la messe *Si la face ay pâle,* le *Benedictus* à deux voix de la messe *Ecce ancilla Domini,* et le premier *Kyrie* de celle de l'*Homme armé.* M. Ambros a publié aussi (2) le premier *Kyrie,* le *Christe* et le second *Kyrie* de la même messe, ainsi que la chanson à trois voix, *Cent mille escus,* mais sans les paroles, quoiqu'elles soient dans le manuscrit.

Égide ou Gilles Binchois, qui partage avec Dufay et Dunstaple la gloire d'avoir fondé la grande école de musique du XV[e] siècle, était toutefois plus jeune que le premier de ces maîtres, puisque nous le trouvons encore vivant vingt ans après lui. La plus grande obscurité a régné longtemps sur l'origine de Binchois, ainsi que sur la position qu'il occupa. Un état de la chapelle des ducs de Bourgogne, dressé en 1452 (3), dissipe l'incertitude sur ces points; on y voit que ce musicien renommé est né dans la petite ville de Binche, province du Hainaut, d'où il tiré son nom, et qu'il était encore chapelain-chantre de la chapelle des ducs de Bourgogne à la date de cette pièce ; mais ne le voyant plus figurer dans un autre état de la chapelle de Philippe le Bon, dressé en 1465 (4), on en conclut qu'il mourut entre les années 1452 et 1464. D'après son rang d'ancienneté dans cette chapelle en 1452, nous avons établi ailleurs (5) qu'il y était déjà, en 1425, dans la position de maître des enfants de chœur. Une complainte à quatre voix sur sa mort, qui se trouve dans un

---

(1) *Geschichte der europäisch-Abendländischen oder unsrer heutigen Musick*, p. VII-XI.
(2) *Geschichte der Musik*, 2[e] Band, p. 515-523.
(3) Registre n° 1921, fol. 142, de la chambre des comptes, aux Archives du royaume de Belgique, à Bruxelles.
(4) Registre n° 1922, fol. CXXX, recto, aux mêmes archives.
(5) *Biographie universelle des musiciens*, 2[e] édition, t. I, p. 418.

manuscrit de la ville de Dijon et qui a été publiée par M. l'abbé Morelot (1), révèle une circonstance de sa vie qui était inconnue, à savoir qu'il avait été soldat avant de devenir prêtre et chantre : car tout chantre était prêtre et tout compositeur était chantre. Voici le passage de la complainte :

En sa jeunesse il fut soudart
D'honorable mondanité,
Puis a eslu la meilleur part,
Servant Dieu en humilité.

Les compositions de Binchois ont été longtemps inconnues et l'on était persuadé qu'elles étaient à jamais perdues; ce n'est que dans ces derniers temps qu'on a retrouvé plusieurs de ses motets et de ses chansons à trois et à quatre voix dans des manuscrits du Vatican et de Modène. Kiesewetter a traduit une de ses chansons en notation moderne; il en a fait quelque chose de boiteux, tant pour la mesure que pour le rhythme. Il est regrettable qu'on n'en ait pas la notation originale. Le second couplet de cette chanson fournit un renseignement sur les rapports personnels de Binchois et de Dufay : on y voit qu'une affection mutuelle les unissait. Voici ce couplet :

Plus conquës chacun soit curieux
De bien servir sa maîtresse jolie
Ce moys de May,
Car la saison se monstrant amoureux.
A ce faire pourtant ne faisons mye;
Carissime Dufay, vous en prie,
Et Périnet oira de mieux en mieux
Ce moys de May.

Pour des prêtres, cela est assez gaillard ; mais les paroles d'une des chansons de Dufay prouvent qu'il pouvait entendre ce langage.

La découverte de l'œuvre la plus importante de Binchois, connue jusqu'à ce jour, est une messe entière à trois voix dont le *Kyrie* est *farci*. Nous l'avons trouvée dans le recueil du quinzième siècle provenant de la chapelle des ducs de Bourgogne et que possède la Bibliothèque royale de Bruxelles. L'harmonie de Binchois a toute la pu-

---

(1) *De la Musique au XV*[e] *siècle; notice sur un manuscrit de la Bibliothèque de Dijon. Appendice*, III.

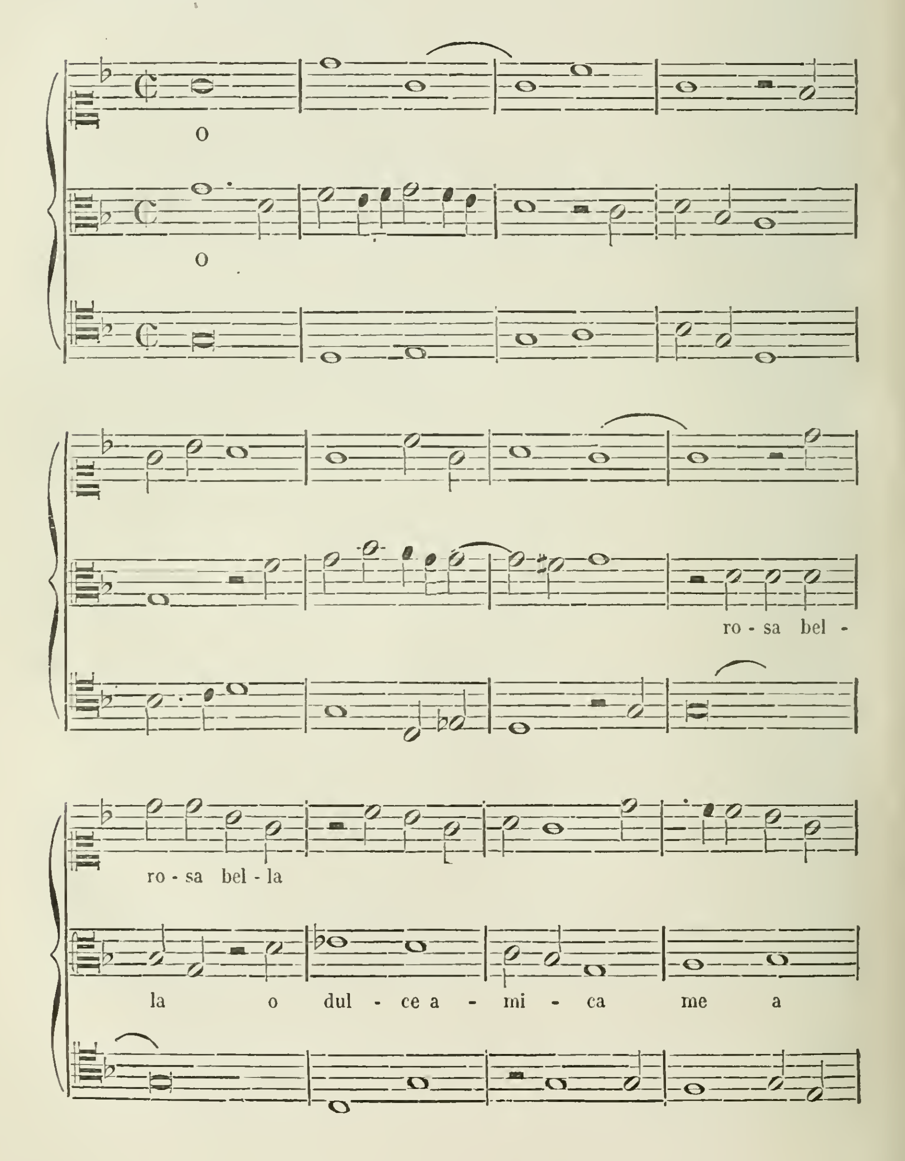
reté de celle de Dufay; mais son style est plus jeune, plus animé et son rhythme est plus accentué.

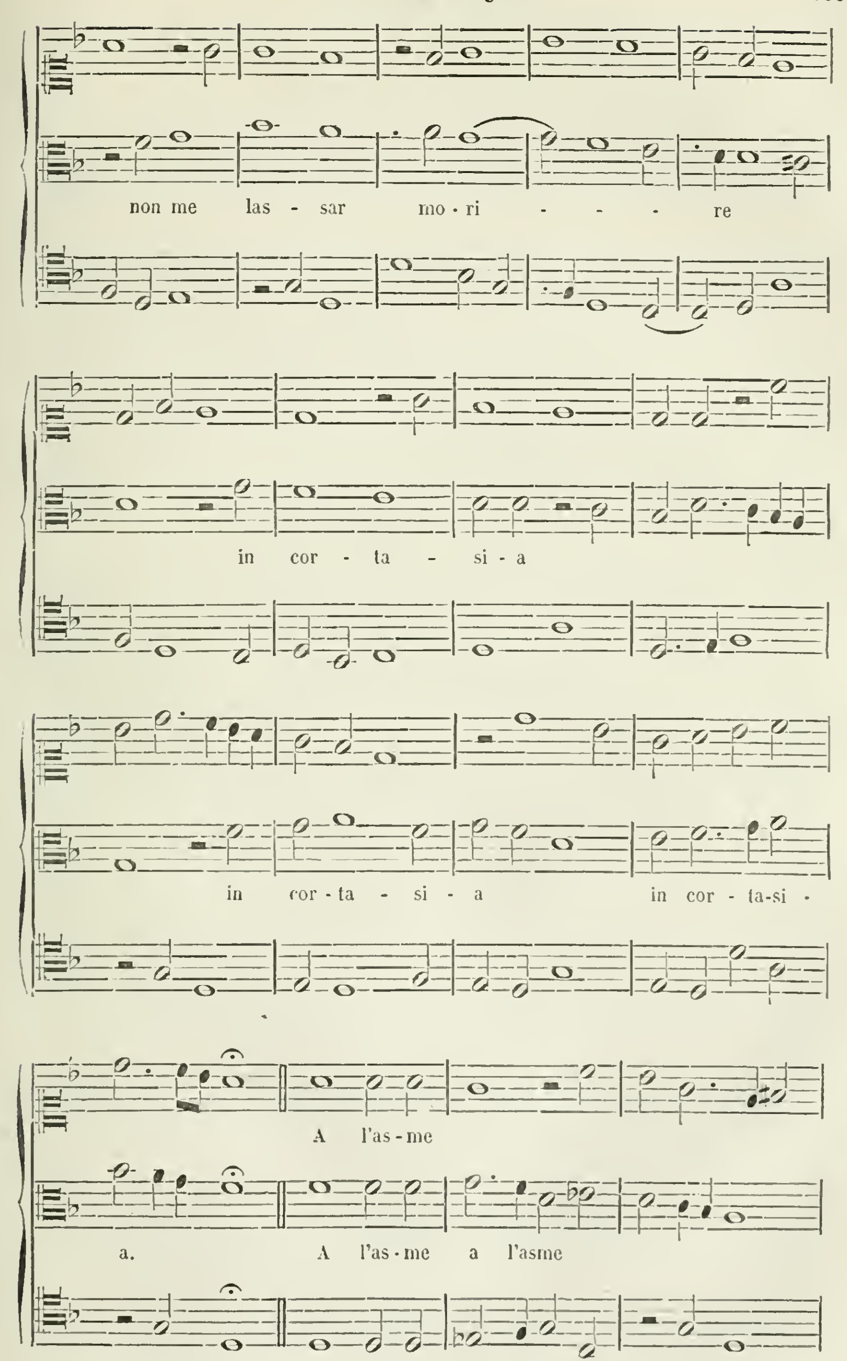
Le troisième maître considéré comme un des créateurs de l'harmonie pure est, comme nous l'avons dit, Jean Dunstaple ou *de Dunstaple*, ainsi nommé parce qu'il était né dans un bourg de ce nom, en Écosse, vers 1400. Les circonstances de sa vie sont ignorées : il paraît toutefois qu'il passa quelques années sur le continent, soit en France, soit en Italie, où se trouvent quelques-unes de ses compositions dans des manuscrits, tandis qu'on en a rien découvert, jusqu'à ce jour, en Angleterre. Dunstaple mourut dans sa patrie, en 1458, et fut inhumé dans l'église Saint-Étienne, à Walbrouck. Dans son épitaphe, il est qualifié de mathématicien, maître d'astronomie et musicien. On ne connaissait autrefois, sous son nom, qu'un fragment du *Veni Sancte Spiritus*, à trois voix, rapporté par Gafori dans sa *Musica practica;* c'est un morceau très-court et de peu d'importance pour l'histoire de l'art. Des manuscrits du Vatican, de Modène et de Dijon, en ont fait connaître de plus considérables, lesquels consistent en motets et chansons. Une de ces dernières pièces a été mise en partition et en notes modernes par M. l'abbé Morelot, en 1847, d'après un manuscrit du Vatican : quelques années plus tard, le savant ecclésiastique en a trouvé une version toute différente dans un précieux manuscrit de la bibliothèque de Dijon; il les a publiées toutes deux dans son intéressante notice sur ce même manuscrit. M. Morelot pense que l'original de ce morceau est la version de Rome (1); nous ne pouvons nous ranger à son opinion, car nous considérons cette version comme peu digne d'un maître dont la réputation eut tant d'éclat. Le *superius* y tient la partie chantante ou du ténor, ce qui est sans exemple au quinzième siècle, et les parties se croisent incessamment, ce qui est contraire à la réforme faite sur ce point par Dufay et Binchois. Dans la version du manuscrit de Dijon, au contraire, les trois voix sont dans leur vrai diapason et les croisements sont rares; enfin la partie supérieure a le sens mélodique qu'elle doit avoir. Nous ne pouvons voir dans la version de Rome qu'une disposition maladroite dans laquelle l'ordre des parties a été interverti. Nous allons donner, comme spécimen de la facture de Dunstaple, cette chanson en langue italienne, d'après

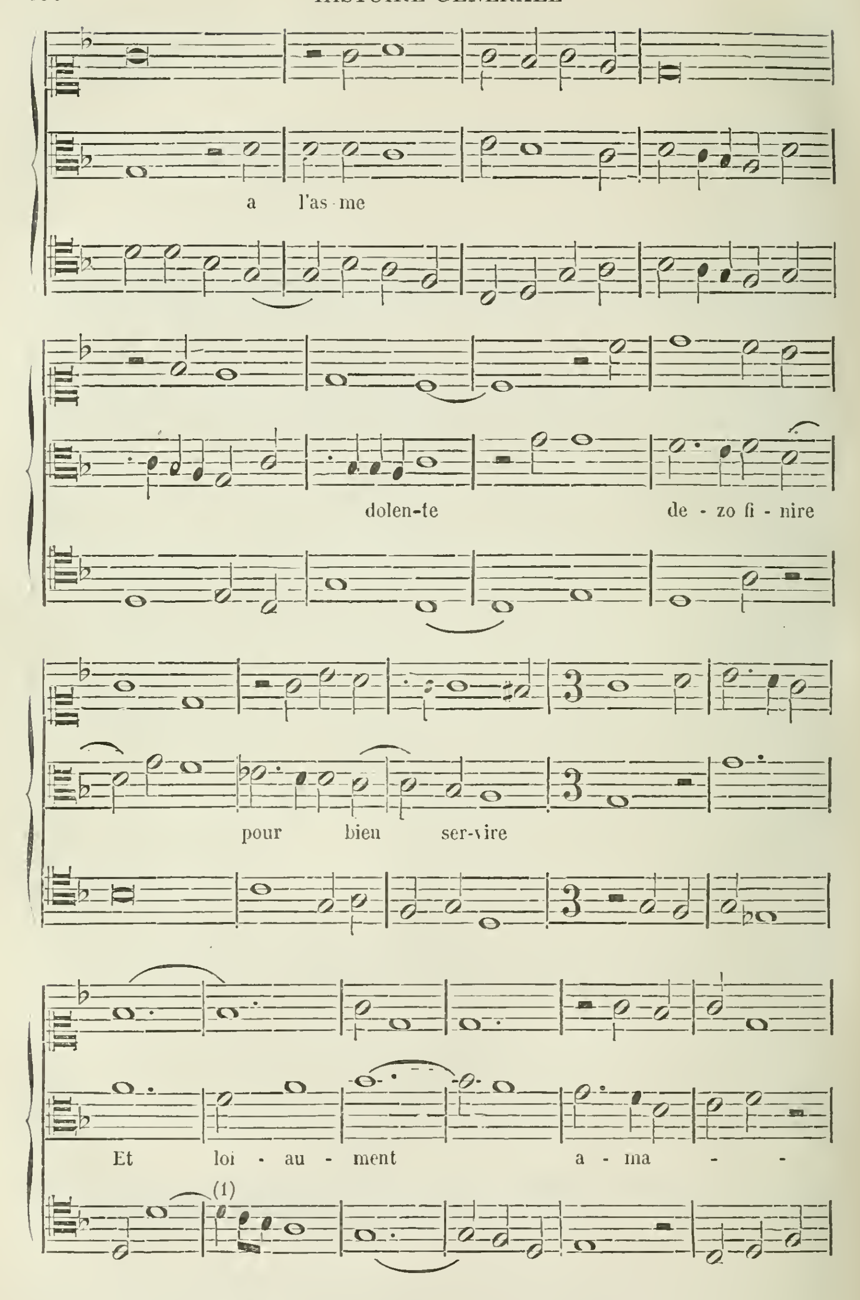
(1) Ouvrage cité, p. 6.

la version de Dijon que nous croyons être l'œuvre du maître. Nous y corrigerons quelques fautes évidentes du manuscrit : par exemple, dans la première mesure du ténor qui, sans doute, est la partie du milieu, on voit qu'au lieu de il faut .
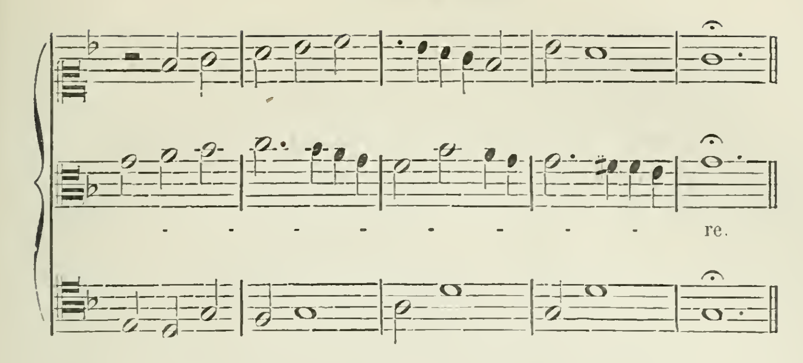
Voici cette chanson :




non me las - sar mo - ri - - - re
in cor - ta - si - a
in cor - ta - si - a in cor - ta-si -
a.
A l'as - me
A l'as - me a l'asme



(1) Il y a là une faute dans le manuscrit que Dunstaple n'a probablement pas faite : le pas-



Si l'on pouvait juger du talent d'un maître par un seul morceau, nous dirions sans hésiter que Dunstaple nous semple inférieur à Dufay et à Binchois, dans certaines parties de l'art d'éerire. Son harmonie est souvent incomplète et nue; il abuse de l'unisson et de l'octave; en plusieurs endroits il fait usage de la succession des octaves entre le supérius et le contra-ténor par mouvement contraire, bien que les maîtres du quinzième et du seizième siècle n'aient admis que le passage de l'unisson à l'octave et de l'octave à l'unisson par ce mouvement. On peut aussi reprocher à Dunstaple de négliger l'élégance et l'intérêt dans les parties qui accompagnent le ténor; défaut qu'on ne trouve pas dans la manière d'écrire de Binchois, son contemporain. Toutefois, nous le répétons, il faudrait être en possession de plusieurs ouvrages de ce maître, avant de formuler un jugement contraire à celui qu'ont exprimé sur lui Tinctoris, Gafori et plusieurs autres anciens auteurs.

Un des faits les plus dignes d'attention, dans l'histoire de la musique, est le grand nombre d'harmonistes habiles, successeurs immédiats de Dufay, de Binchois et de Dunstaple, et qui furent vraisemblablement leurs élèves. Ils forment une première époque parmi les musiciens célèbres du quinzième siècle; cette époque s'étend jusqu'en 1450 environ, puis commence la seconde époque dans laquelle brillent les noms d'Ockeghem, de Busnois, d'Obrecht et de beaucoup d'autres

---

sage écrit est celui-ci : [exemple musical]. Or, la première noire attaque au temps fort la quarte à découvert, ce qu'aucun maître du quinzième siècle n'a fait. La prolongation est un moyen si simple pour éviter cette faute, qu'on ne comprendrait pas pourquoi il n'aurait pas été employé.

dont nous signalerons les travaux. Il n'est pas moins remarquable qu'à l'exception de quelques Français, tous furent Belges. A la première époque appartiennent les noms d'*Eloy*, de *Vincent Fauques* ou *Lafage*, de *Brassart* ou *Brassert*, de *Domart*, et de *maître Jacques Barbireau*, qu'on prononçait *Barbiriau* et dont on a fait, dans les manuscrits, des altérations telles que *Barbiriau*, *Barbiryant* et *Barbinguant*. Tous sont cités avec éloges par les didacticiens qui vécurent après eux. Éloy paraît être né au commencement du quinzième siècle, c'est-à-dire vers 1410, dans le Hainaut, et peut-être à Mons, où était une famille de ce nom dont descendait le médecin et biographe Éloy. Il fit probablement ses études musicales dans une des maîtrises de cathédrales ou de collégiales de sa patrie. Tinctoris, parlant de la manière de traiter les modes mineurs dans la notation proportionnelle, s'exprime ainsi : *C'est de cette manière qu'a écrit Éloy, très-savant en ce qui concerne les modes, dans sa messe intitulée* Dixerunt disciputi (1). Gafori accorde de semblables éloges à ce maître, à propos des mêmes choses et cite la même messe (2), qui se trouve à Rome, dans un manuscrit de la chapelle pontificale : elle est écrite à cinq voix. Kiesewetter en a publié le *Kyrie* et l'*Agnus Dei* (3) : ce sont des morceaux de grand mérite, pour le temps où vécut l'auteur.

Vincent Fauques ou Lafage fut aussi, suivant Tinctoris, un successeur immédiat de Dufay, de Binchois et de Dunstaple; mais, cela étant, il a tort d'ajouter qu'il fut contemporain d'Obrecht, de Régis et de Caron, car ceux-ci vécurent dans la seconde moitié du quinzième siècle. Il paraît que Fauques fut chantre de la chapelle pontificale. Baini a trouvé, dans les archives de cette chapelle, la preuve qu'on chantait encore ses messes et ses motets au temps de Nicolas V, qui gouverna l'Église depuis 1447 jusqu'en 1455. Au surplus, l'époque où vécut ce musicien peut se déterminer avec certitude par la lecture de sa messe de *l'Homme armé*, à trois voix, dont Kiesewetter a publié le *Kyrie*, d'après une copie que lui avait fournie Baini (4), car la manière d'écrire de Fauques ne diffère pas de celle des premiers

---

(1) Sicut Eloy quem in modis doctissimum accepi in missa *Dixerunt discipuli* fuit.

(2) Eloy igitur in modis doctissimus in missa sua *Dixerunt discipuli* duabus longarum perfectarum pausis modum majorem perfectum declaravit atque insuper trium temporum pausa minoris modi perfectionem ostendit. — *Musicæ utriusque cantus practica*, lib. II, c. 7.

(3) *Geschichte der europ. Abendlænd. Musik*, pl. XIV-XV.

(4) *Ibid.*, pl. XVII.

maîtres du commencement du quinzième siècle; elle n'a aucun rapport avec le style d'Obrecht, de Régis et de Caron.

Domart, musicien français et probablement picard, vient à la même époque que les précédents et eut aussi la réputation de savant harmoniste. Tinctoris le cite en plusieurs endroits de ses ouvrages, particulièrement dans son *Proportionale*, où il critique certaines erreurs de proportions dans la notation de sa messe *Spiritus almus*. Plusieurs messes de ce maître se trouvent dans le volume manuscrit n° 14 des archives de la chapelle pontificale. M. l'abbé Morelot a recueilli, dans les manuscrits de la bibliothèque du Vatican, une chanson à trois voix de Domart.

De Boussart et de Le Rouge, on ne sait guère plus que les noms : Gafori nous apprend seulement que le premier vécut à peu près dans le même temps que Dufay, Binchois, Dunstaple, et que, comme eux, il admettait l'usage des dissonances par des notes de peu de valeur (1). En ce qui concerne Le Rouge, le nom latin au génitif, *Rubei*, sous lequel il est cité par Aron et par d'autres auteurs anciens, prouve qu'il était Belge, l'usage des noms sous cette forme, aux quinzième et seizième siècles, étant particulier aux Pays-Bas. Quant aux circonstances de la vie de ce musicien, elles sont ignorées, et, de ses ouvrages, rien n'a été retrouvé jusqu'à ce jour.

Le plus savant de ces maîtres de la première époque et le plus important par les résultats de son enseignement fut *Jacques Barbireau*, dont le nom défiguré dans les manuscrits, sous la forme de *Barbingant*, est plus connu. On voit dans son testament, qui se trouve aux archives de l'église Notre-Dame d'Anvers, que son nom exact était *Barbireau*, quoiqu'on le prononçât habituellement Barbiriau, ce qui peut indiquer qu'il était né dans la partie wallone de la Belgique, où l'on prononce *iau* les terminaisons en *eau*. Il paraît qu'il était depuis plusieurs années chantre de la collégiale d'Anvers lorsqu'il fut nommé, en 1448, maître de musique et précepteur des enfants de cette même église : il en remplit les fonctions jusqu'à ses derniers jours. Ce fut dans cette position qu'il communiqua son profond savoir à quelques élèves qui sont comptés parmi les musiciens les plus célèbres de la seconde moitié du quinzième siècle. Dans sa

(1) *Mus. utriusque cantus pract.*, lib. III.

longue carrière de professeur, il fut le trait d'union entre la première époque et la seconde de l'art harmonique. Barbireau mourut à Anvers le 3 août 1491. Tinctoris, son contemporain, le cite en plusieurs endroits de ses ouvrages comme une des plus grandes autorités dans la musique de son temps, particulièrement au troisième chapitre du *Traité de l'imperfection des notes*, où il rapporte un fragment de la chanson française de ce maître commençant par ces mots : *lome* (l'homme) *bany de sa plaisance*. La Bibliothèque impériale de Vienne possède de Barbireau, dans un manuscrit sur vélin du seizième siècle : 1° la messe à cinq voix intitulée *Virgo parens Christi;* 2° une messe à quatre voix qui a pour titre : *Faulx perverse;* 3° le *Kyrie* d'une *Messa paschale*. Un autre manuscrit de la même bibliothèque renferme le *Kyrie* et le *Christe* d'une messe *sine nomine* du même musicien. Un précieux manuscrit de la bibliothèque de Dijon contient sa chanson à quatre voix *Au travail puisque peu de gens croiroient*, ainsi que les chansons à trois voix *L'omme bany de sa plaisance*, et *Esperant que mon bien vendra*. Il est remarquable que la collégiale d'Anvers n'a conservé aucune des productions d'un maître qui l'a illustrée : il en est ainsi, du reste, de tous les grands musiciens des quinzième et seizième siècles qui furent attachés à cette église.

Obligés que nous sommes de rester dans les limites d'une histoire de la musique, ouvrage différent de ce que serait un recueil d'antiquités musicales, nous ne mettons sous les yeux des lecteurs que ce qui est caractéristique d'une époque de l'art. C'est pour atteindre ce but que, voulant faire connaître la première époque de l'harmonie régulière par les monuments qui montrent cet art entièrement constitué, nous en avons choisi les spécimens dans les œuvres des trois compositeurs qui ont eu la plus grande part à sa formation, à savoir Dufay, Binchois et Dunstaple. Les produits du talent de leurs élèves, jusqu'à l'époque de la mort de Barbireau, n'auraient rien appris de plus aux lecteurs, tout ce qui s'y trouve ayant des formes analogues à ces modèles et n'introduisant dans l'art aucune modification essentielle. Dans toute cette musique, on remarque plus ou moins d'habileté, plus ou moins d'élégance, mais le principe et la forme restent identiques.

CHAPITRE TROISIÈME.

LA NOTATION BLANCHE.

La critique que nous avons faite de la notation noire conserve toute sa valeur à l'égard de la notation blanche, le système étant identique dans l'une et dans l'autre, bien que l'aspect soit différent. Plusieurs siècles d'existence de ce système et l'habitude contractée dès l'enfance de l'usage des ligatures, dans les maîtrises des églises, ne permettaient pas aux savants musiciens du quinzième siècle d'en apercevoir les défauts et l'inutilité. Loin de là, ils y ajoutèrent de nouvelles difficultés, ou, pour mieux dire, de nouvelles absurdités que nous expliquerons dans ce chapitre. La vanité des musiciens mettait alors autant de prix à trouver et à resoudre des énigmes de notation, qu'à imaginer des combinaisons intéressantes dans l'harmonie des voix : les sarcasmes n'étaient pas épargnés à celui qui montrait quelque maladresse dans ces exercices de logogriphes, soit en écrivant, soit en chantant. La réforme de ces égarements ne commença qu'au seizième siècle : elle se fit par l'abandon successif des ligatures, en leur substituant l'emploi des notes et en simplifiant les combinaisons de mesures; mais elle fut longue et laborieuse, car elle ne fut achevée partout que vers 1650. On avait abandonné plus tôt l'ancienne notation dans la musique mondaine; mais elle était encore employée dans la musique d'église pendant la première partie du dix-septième siècle. Le P. Parran en explique les principes dans un traité de musique imprimé en 1646 (1), et La Voye Mignot expose encore le système des anciennes mesures et la signification de quelques ligatures dans un ouvrage du même genre publié vingt ans plus tard (2). Quelle que soit notre opinion sur ce sujet, nous pensons que l'histoire gé-

(1) *Traité de la musique théorique et pratique contenant les préceptes de la composition.* Paris, 1646, in-4°.

(2) *Traité de musique reveu et augmenté de nouveau d'une quatrieme partie, laquelle (entre tous les exemples des principales règles pratiquées par les plus excellents autheurs) contient de plus la manière de composer à deux, à trois, à quatre et à cinq parties.* Paris, Ballard, 1666, in-4°.

nérale de la musique doit faire connaître le système complet de cette notation ; nous allons donc l'exposer avec autant d'ordre et de clarté qu'il nous sera possible.

§ I.

Des notes et des pauses.

Ainsi qu'on l'a vu dans le chapitre précédent, il y avait cinq espèces de notes dans la notation blanche comme dans la noire, à savoir, la maxime, la longue, la brève, la semi-brève et la minime.

La valeur de la maxime était de trois longues dans le mode majeur parfait et de deux dans l'imparfait : son carré long avait la queue à droite, ascendante ou descendante, comme on le voit dans ces figures : . Dans l'une ou l'autre forme, la valeur était la même.

La longue était un carré à côtés égaux ayant la queue à droite montante ou descendante, comme on le voit ici . Sa valeur était de trois brèves, dans le mode mineur parfait, et de deux dans le même mode imparfait.

Comme la longue, la brève était un carré à côtés égaux, mais sans queue, comme cette figure ; sa valeur était de trois semi-brèves dans le temps parfait et de deux dans l'imparfait.

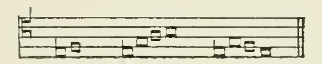
La semi-brève, formée ainsi ◇, avait la valeur de trois minimes dans la prolation majeure et de deux dans la mineure.

Au quinzième siècle, la minime, ainsi formée ou , était le signe de la plus petite durée dans la mesure régulière; elle était conséquemment indivise, bien qu'on trouve déjà la *semi-minime* dans les ouvrages de Philippe de Vitry. Cette semi-minime était cependant employée dans certaines proportions des prolations majeure et mineure dont nous parlerons plus loin : elles avaient ces formes , ou ; mais les maîtres les considéraient alors comme des variétés de la minime.

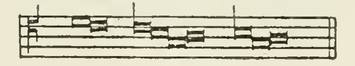
Toutes ces notes sont celles qu'on désignait sous le nom de *simples*, pour les distinguer des notes liées ou *ligatures*, lesquelles ligatures chan-

geaient leur nature en les accolant. Ainsi que nous l'avons démontré dans l'explication de la notation noire, les notes simples pouvaient suffire à tous les besoins de la musique de l'époque où elles étaient employées. Non-seulement elles étaient suffisantes, mais leur emploi exclusif pouvait seul former une notation conforme à la raison. Le contraire avait lieu dans les ligatures, puisque la longue pouvait devenir brève ou semi-brève, la brève semi-brève ou longue, et que la semi-brève pouvait avoir deux valeurs différentes : là étaient à la fois l'absurdité et l'inutilité; car il serait impossible d'indiquer le motif déterminant d'une telle anarchie. En voici le système :

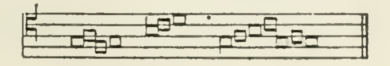
1° La ligature était la jonction immédiate de deux notes ou d'un plus grand nombre. Toute ligature était ascendante ou descendante : elle était ascendante lorsque la dernière de deux notes liées, ou la pénultième d'un plus grand nombre, était plus haute que la première, ainsi que dans ces exemples :



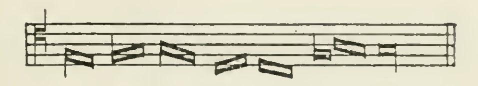
La ligature était descendante lorsque la dernière note de deux liées ou la pénultième de plusieurs était plus basse que la première, comme on le voit dans ces successions :



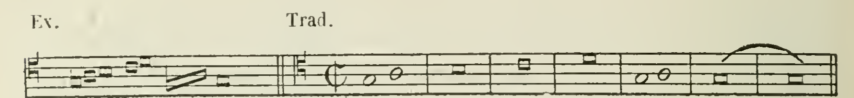
2° La ligature était *droite* ou *oblique :* elle était droite lorsque les notes accolées ou liées conservaient leurs formes, comme dans ces exemples :



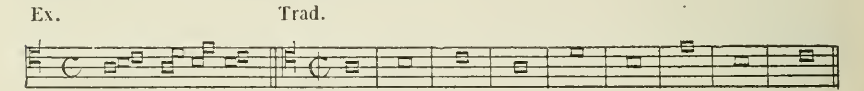
Elle était oblique quand on tirait obliquement des traits qui allaient de la position d'une note à celle d'une autre, comme on le voit ici :



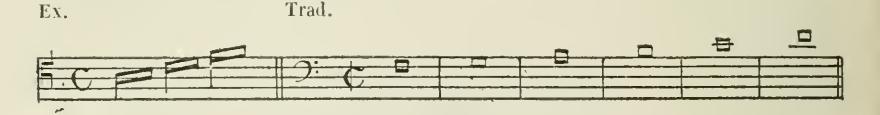
3° Dans les ligatures, on distinguait les notes en premières, moyennes et dernières. Sept règles générales enseignaient la valeur de durée des premières notes. Par la première de ces règles, toute première note qui avait la queue en haut et à gauche n'avait que la valeur d'une semi-brève, comme dans ce passage, suivi de sa traduction :



La deuxième était que, dans toute ligature ascendante et droite, la première note sans queue était brève, comme on le voit dans cet exemple, suivi de sa traduction :



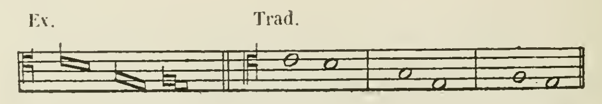
Par la troisième règle, dans toute ligature ascendante et oblique, la première note ayant la queue à gauche et descendante était brève, comme on le voit ici :



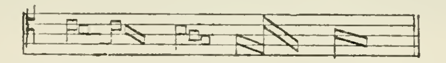
La quatrième établissait que, dans toute ligature oblique ascendante, toute première note sans queue était longue, comme on le voit par la traduction de l'exemple suivant.



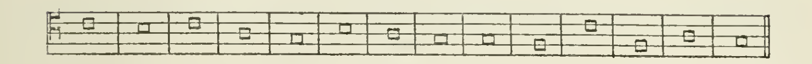
Par la cinquième, dans toute ligature descendante, la première note ayant la queue en haut, à gauche, était semi-brève, comme dans cet exemple :



La sixième règle était que, dans toute ligature descendante, la première ayant la queue à gauche et tirée en dessous était brève, comme on voit dans ces exemples :

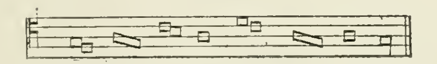


TRADUCTION.



Enfin par la septième règle, dans toute ligature descendante, la première note sans queue était longue :

EXEMPLE.
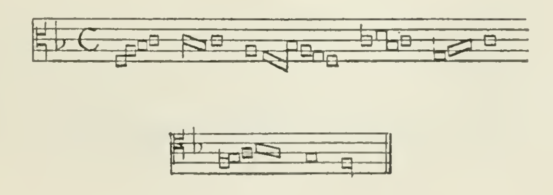


TRADUCTION.

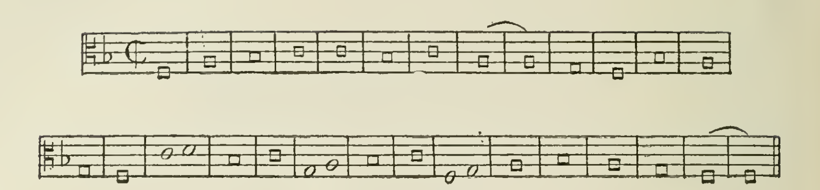


4° Les notes moyennes sont celles qui sont liées entre la première et la dernière : une seule règle les concerne, à savoir que, dans une ligature quelconque, toutes les notes moyennes sont brèves, à moins que la première n'ait la queue en haut et à gauche ; dans ce cas la seconde est semi-brève comme la première.

EXEMPLE :

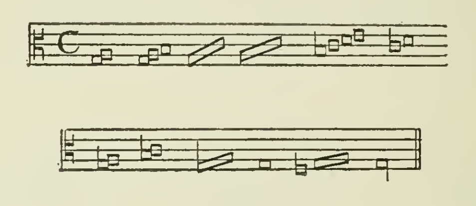


TRADUCTION.
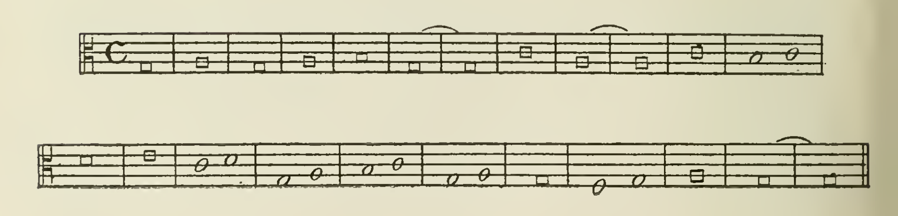


5° La valeur des dernières notes des ligatures est déterminée par deux règles dont la première concerne les ligatures ascendantes, et l'autre les descendantes. Par la première, dans toute ligature ascendante, les dernières notes sont brèves, à moins que deux notes seulement ne soient liées et que la première n'ait la queue en haut et à gauche auquel cas toutes deux sont semi-brèves.

EXEMPLE :

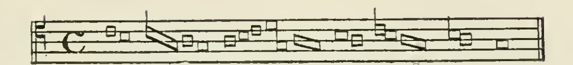


TRADUCTION.
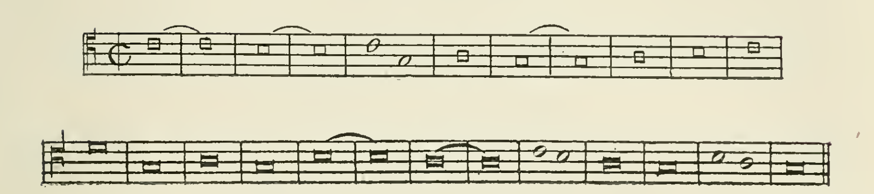


La seconde règle est que, dans toute ligature descendante et droite, la dernière note est longue et que dans l'oblique elle est brève, à moins que la liaison ne soit que de deux notes dont la première aurait la queue en haut et à gauche, auquel cas, comme on l'a vu précédemment, les deux notes sont toujours semi-brèves.

Exemple.

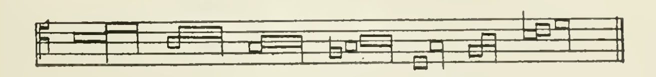


Traduction.

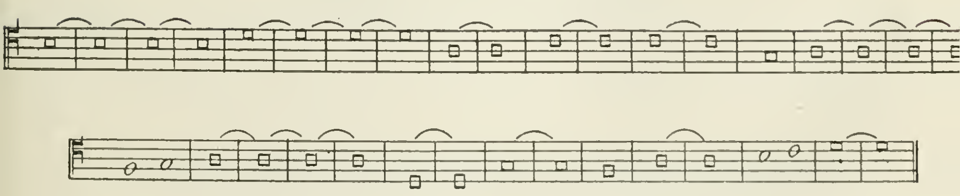


6° La maxime se liait avec elle-même, avec la longue, la brève et la semi-brève; de même la longue se liait avec la maxime, avec elle-même, enfin avec la brève et la semi-brève. Ces ligatures se faisaient de deux manières, ou de côté en conservant aux notes leur forme propre, ou en les superposant de telle sorte qu'elles formaient des figures complexes. On appelait *notes liées avec propriété* celles qui se liaient de la première manière, et les autres *notes liées sans propriété*. Voici des exemples de ligatures des deux espèces avec les traductions de leurs effets.

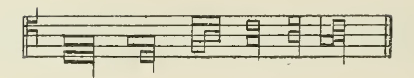
Notes liées avec propriété.



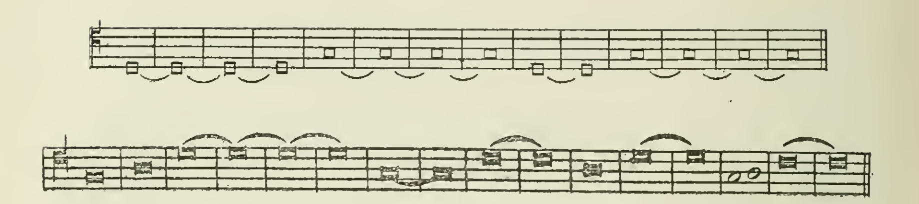
Traduction de leur effet.



NOTES LIÉES SANS PROPRIÉTÉ.



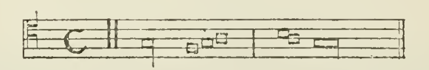
TRADUCTION.



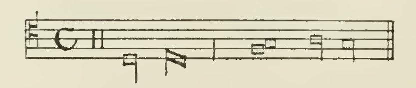
Cette distinction des deux genres de ligatures n'a point de sens, puisque, avec ou sans propriété, les notes avaient les mêmes valeurs.

7° Les pauses, dans l'ancienne musique comme dans la moderne, étaient des signes de silence. La pause de longue indiquait un silence de la durée de cette note : elle consistait en un trait qui occupait trois espaces de la portée dans le mode mineur parfait et deux dans l'imparfait.

MODE MINEUR PARFAIT.



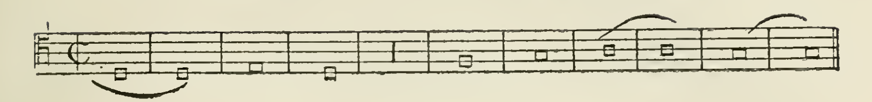
MODE MINEUR IMPARFAIT.



EFFET DE LA PAUSE DE LONGUE DANS LE MODE MINEUR PARFAIT.

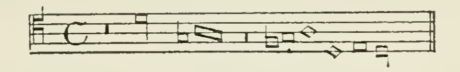


EFFET DE LA MÊME PAUSE DANS LE MODE MINEUR IMPARFAIT.

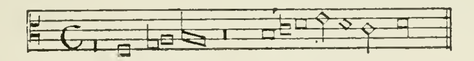


8° Dans quelque temps que ce soit, la pause de brève n'occupe qu'un espace de la portée : dans le temps parfait, elle vaut trois semi-brèves; dans le temps imparfait, elle n'en vaut que deux

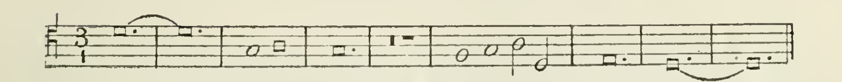
EXEMPLE DU TEMPS PARFAIT.



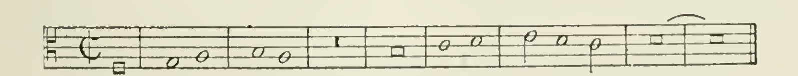
EXEMPLE DU TEMPS IMPARFAIT.



EFFET DE LA PAUSE DE BRÈVE DANS LE TEMPS PARFAIT.



EFFET DE LA MÊME PAUSE DANS LE TEMPS IMPARFAIT.

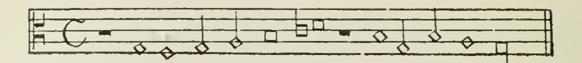


9° La pause de semi-brève était un petit trait qui se plaçait au dessous de la ligne : elle valait trois minimes dans la prolation majeure et deux seulement dans la mineure.

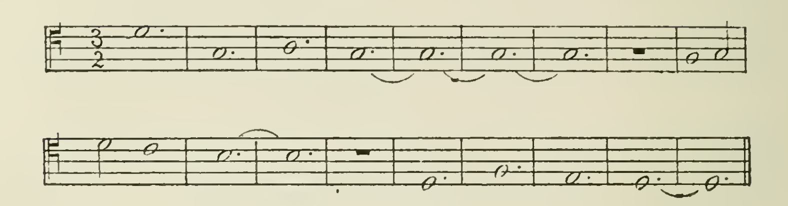
EXEMPLE DANS LA PROLATION MAJEURE.



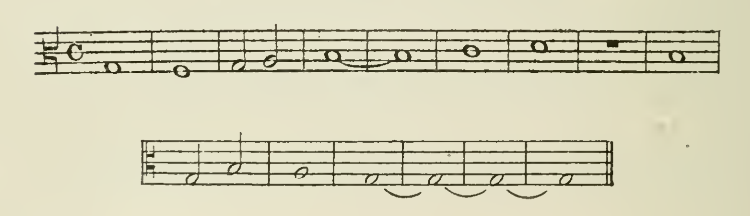
Exemple dans la prolation mineure.



Effet de la pause de semi-brève dans la prolation majeure.



Effet de la même pause dans la prolation mineure.



10° Le silence correspondant à la durée de la minime s'appelait aussi pause; c'était un petit trait placé au-dessus de la ligne, semblable à celui qui est appelé *demi-pause* dans la musique moderne. Voici un exemple de son emploi :
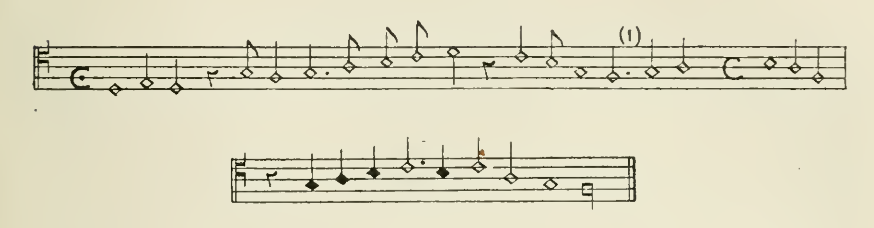


Traduction.
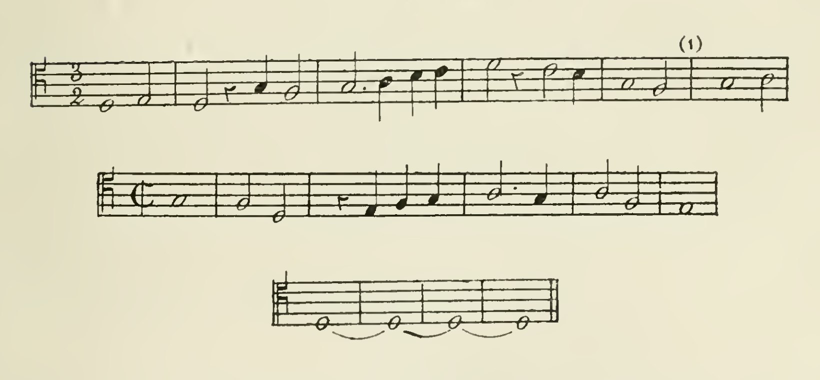


Il y avait aussi un silence qui correspondait à la durée de la semi-minime : certains auteurs anciens n'admettent pas le nom de cette

note et veulent que ce soit une autre espèce de minime; ce n'est qu'une dispute de mots, car tous en font usage, ainsi que du silence qui a la même valeur et qui n'est autre que le *soupir* de la musique moderne. Voici un exemple de leur emploi :



TRADUCTION.

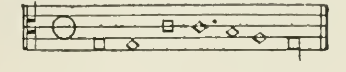


---

(1) Le point placé en cet endroit entre deux minimes était appelé *point d'altération*. Son effet, comme on le voit dans la traduction de l'exemple, était de doubler la valeur de la note placée après le point (Cf. Ornitoparcus, *Musicæ activæ Micrologus*, lib. II, cap. 12 ; Seb. Heyden, *Musicæ id est artis canendi*.... etc., lib. I, cap. 7. — Aaron, *Toscanello in musica*, lib. I, cap. 30 et 32. — Vanneo, *Recanetum de musica aurea*, lib. II, cap. 15. — Henr. Finck, *Practica musica*, lib. II, cap. *de punctis*. — Tigrini, *Compendio della musica*, lib. IV, cap. 25, p. 134.

L'explication de Tinctoris, dans son *Traité des points musicaux*, manque de clarté sur ce sujet (ch. 3e); quant à Gafori, il n'en parle pas, parce qu'il n'admet que deux sortes de points, à savoir, ceux de division et de perfection (*Musice utriusque cantus practica*, lib. II, cap. 12.

Zarlino donne au point d'altération un effet différent de celui des auteurs cités précédemment : selon lui (*Istituzioni harmoniche*, 3a *parte*, cap. 70), ce n'était pas la note qui suivait le point dont la valeur était doublée, mais la minime qui venait après elle. Cette doctrine est celle de Zacconi (*Practica di musica*, lib. II, c. 6) ; c'est d'après elle qu'il a traduit le thème de la chanson de *l'Homme armé*, dans la messe de Palestrina :



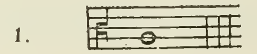
§ II.

De la mesure.

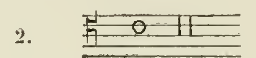
Modes. — Temps. — Prolations.

Les auteurs anciens qui ont traité de la notation blanche appellent *quantité* ce que nous nommons *la mesure;* ils distinguent la quantité en quatre espèces qui sont : le *mode majeur,* le *mode mineur,* le *temps* et la *prolation.* Chacune de ces quantités se divisait en deux mesures de natures différentes : ainsi les modes majeur et mineur étaient *parfaits* ou *imparfaits.* Il en était de même du temps; la prolation était ou majeure ou mineure. Les modes majeur et mineur parfaits, le temps parfait et la prolation majeure étaient des mesures ternaires ou à trois temps; les mêmes modes imparfaits, le temps imparfait et la prolation mineure étaient des mesures binaires ou à deux temps.

Dans le mode majeur parfait, la maxime valait trois longues : le signe de cette lente mesure ternaire était celui-ci :

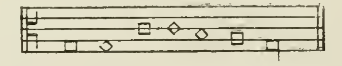
1. 

Dans le mode majeur imparfait, la maxime n'avait que la durée de deux longues; on l'indiquait par ce signe, près de la clef :

2. 

---

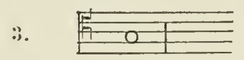
de cette manière :



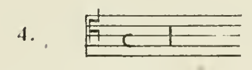
Les didacticiens français de la première moitié du dix-septième siècle suivaient, à cet égard, la doctrine de Zarlino et de Zacconi, notamment le P. Parran (*Traité de la musique théorique et pratique*, ch. XI, p. 48).

On voit, par cet exemple, combien il y a d'obscurités et de contradictions en ce qui concerne ce qu'on appelait *la notation proportionnelle.*

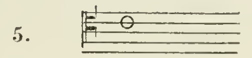
Dans le mode mineur parfait, la longue avait la durée de trois brèves; son signe indicatif était celui-ci :

3. 

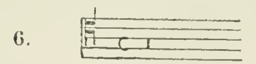
La longue, dans le mode mineur imparfait, ne valait que deux brèves; cette mesure était indiquée par le signe qu'on voit ci-après :

4. 
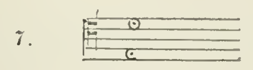
Dans le temps parfait, la brève avait la durée de trois semi-brèves : son signe indicatif était un cercle placé près de la clef, sans aucune pause, comme on le voit ici :

5. 

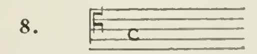
La brève, dans le temps imparfait, n'avait que la durée de deux semi-brèves; son signe était un demi-cercle suivi de la pause de brève, comme ici :

6. 

Dans la prolation majeure, la semi-brève avait la valeur de trois minimes; son signe était un cercle parfait ou imparfait avec un point au centre, comme on le voit ici :

7. 

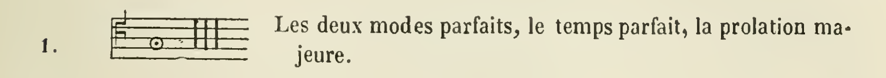
Enfin, la semi-brève, dans la prolation mineure, n'avait que la durée de deux minimes : son signe était un demi-cercle sans point, placé près de la clef, comme dans cet exemple :

8. 

La musique moderne a quatre systèmes de mesures qui se classent de la manière suivante : 1° les mesures quaternaires et binaires à divisions binaires, telles que les mesures à quatre et à deux temps divisés par deux blanches, quatre noires et quatre croches ; 2° les mesures quaternaires et binaires à divisions ternaires, comme les mesures à $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{4}$ et $\frac{6}{8}$; 3° les mesures ternaires à divisions binaires, c'est-à-dire les mesures à trois temps dont chaque temps se divise par deux, telles que celles-ci : $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ et $\frac{3}{8}$; 4° et enfin, les mesures ternaires à divisions ternaires, qui comprennent celles-ci : $\frac{9}{4}$ et $\frac{9}{8}$. La musique du XVe siècle, qui n'avait pas fait entrer dans ses éléments nécessaires la régularité du rhythme, avait des combinaisons de modes, de temps et de prolations beaucoup plus compliquées : ces *compositions,* suivant l'expression des anciens auteurs, étaient au nombre de seize. Les unes n'avaient que des quantités parfaites, c'est-à-dire, des divisions et subdivisions ternaires des notes les plus longues ; dans d'autres, au contraire, toutes les quantités étant imparfaites, les divisions et subdivisions étaient toutes binaires. Mais il y avait des combinaisons où les quantités parfaites et imparfaites se mêlaient de diverses manières. Nous croyons inutile d'en donner des exemples notés qui ne resteraient pas dans la mémoire du lecteur, et nous pensons qu'il en saisira mieux le principe par des chiffres. Supposons donc que les deux modes d'un morceau de musique soient parfaits, le temps parfait et la prolation mineure : il est évident que, dans une telle combinaison, la maxime aura la valeur de *trois* longues, de *neuf* brèves, de *vingt-sept* semi-brèves et de *cinquante-quatre* minimes; que la longue vaudra *trois* brèves, *neuf* semi-brèves et *dix-huit* minimes; que la brève aura la durée de *trois* semi-brèves et de *six* minimes; enfin que la semi-brève vaudra *deux* minimes. Prenons un autre exemple et supposons que le mode majeur est parfait, le mode mineur imparfait, le temps imparfait et la prolation majeure : dans cette combinaison, la maxime vaut *trois* longues, *six* brèves, *douze* semi-brèves et *trente-six* minimes; la longue a la durée de *deux* brèves, de *quatre* semi-brèves et de *douze* minimes; la brève vaut *deux* semi-brèves et six minimes. Il est, d'après ces exemples, facile de faire le calcul de toutes les autres combinaisons; mais, en même temps, on est frappé du désordre de rhythmes qui doit en résulter.

On comprend que toutes ces combinaisons ont dû être indiquées par

des signes, afin que les exécutants fussent immédiatement informés de la durée qu'ils devaient donner aux notes : nous croyons devoir mettre sous les yeux du lecteur le tableau de ces signes, en faisant remarquer que la signification de quelques-uns dépend des lignes de la portée sur lesquelles ils sont placés.

1.  Les deux modes parfaits, le temps parfait, la prolation majeure.

2. Le mode majeur parfait, le mode mineur imparfait, le temps parfait, la prolation majeure.

3. Le mode majeur imparfait, le mode mineur parfait, le temps parfait, la prolation majeure.

4. Les deux modes imparfaits, le temps parfait, la prolation majeure.

5. Les deux modes parfaits, le temps imparfait, la prolation majeure.

6. Le mode majeur parfait, le mode mineur imparfait, le temps imparfait, la prolation majeure.

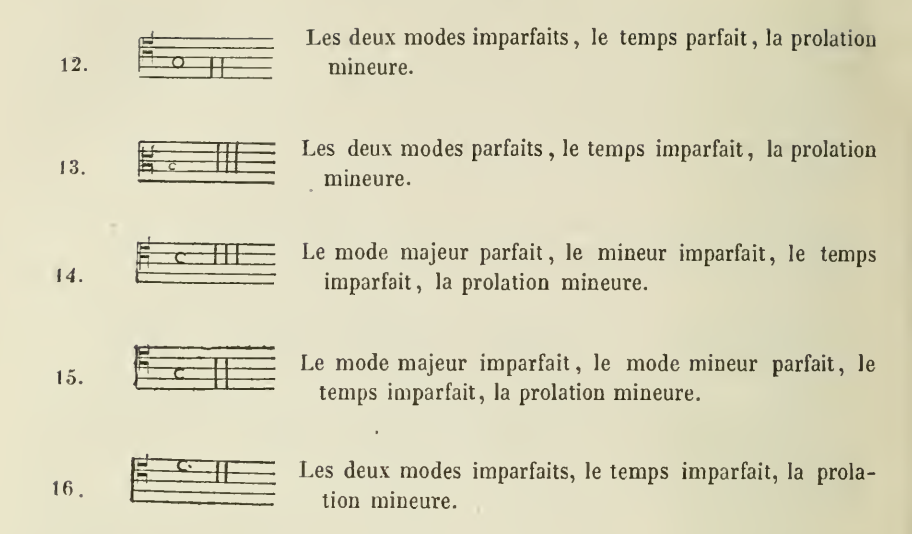
7. Le mode majeur imparfait, le mode mineur parfait, le temps imparfait, la prolation majeure.

8. Les deux modes imparfaits, le temps imparfait, la prolation majeure.

9. Les deux modes parfaits, le temps parfait, la prolation mineure.

10. Le mode majeur parfait, le mode mineur imparfait, le temps parfait, la prolation mineure.

11. Le mode majeur imparfait, le mode mineur parfait, le temps parfait, la prolation mineure.



12. Les deux modes imparfaits, le temps parfait, la prolation mineure.

13. Les deux modes parfaits, le temps imparfait, la prolation mineure.

14. Le mode majeur parfait, le mineur imparfait, le temps imparfait, la prolation mineure.

15. Le mode majeur imparfait, le mode mineur parfait, le temps imparfait, la prolation mineure.

16. Les deux modes imparfaits, le temps imparfait, la prolation mineure.

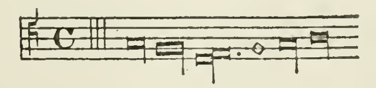
L'idée fausse de la perfection attribuée aux valeurs ternaires des notes, dans la notation blanche comme dans la noire, fut la cause radicale des défauts de ces notations et des immenses difficultés qui en sont inséparables. Pour comprendre cette vérité, il suffit de remarquer que la nature ternaire de ces notes est absolue et que rien ne peut faire qu'elle se modifie par elle-même, comme cela a lieu pour les notes de la musique moderne, lesquelles, étant binaires, acquièrent la quantité ternaire par l'addition d'un signe accessoire, qui est le point. Ce point étant supprimé, les notes reprennent leur qualité binaire. Dans la notation du quinzième siècle, les modes étant parfaits, le temps parfait et la prolation majeure, aucun moyen direct ne peut empêcher que la maxime ait la valeur de trois longues; la longue la durée de trois brèves; la brève celle de trois semi-brèves, et la semi-brève celle de trois minimes.

Cependant les nécessités de la musique ne peuvent être soumises à un système quelconque de notation; c'est, au contraire, la notation qui doit satisfaire à ce qu'exigent le chant ou l'harmonie. Lorsque ces parties essentielles de l'art obligeaient à ôter la valeur d'une longue à la maxime, d'une brève à la longue, d'une semi-brève à la brève, d'une minime à la semi-brève, il fallait de toute nécessité qu'il en fût ainsi. Les auteurs de la notation proportionnelle avaient reconnu cette nécessité; mais, ne pouvant modifier les notes en elles-mêmes,

ils imaginèrent un moyen indirect dont les difficultés sont excessives : il consiste à *imperfectionner* une note parfaite par une note de moindre valeur qui la suit immédiatement et qui lui ôte le tiers de sa valeur en le remplaçant par la sienne. Les difficultés et les complications des divers modes d'*imperfectionnement* sont si ardues, que Tinctoris n'a pu en donner l'explication complète que dans un long traité divisé en deux livres. A Dieu ne plaise que nous fatiguions l'attention de nos lecteurs par cette multitude de règles tombées dans l'oubli avec la cause qui les avait rendues nécessaires : nous nous bornerons à résumer, avec toute la brièveté possible, la théorie de l'imperfection des notes.

Nous venons de dire que l'imperfection d'une note consistait à lui ôter le tiers de sa valeur par la note ou par les notes qui lui succédaient (1) : si donc, dans le mode majeur parfait, la maxime ne devait avoir que la valeur de deux longues, par les nécessités du chant ou de l'harmonie, et si la note qui la suivait était une longue qui ne faisait pas partie d'une autre quantité, cette longue imperfectionnait (2) la maxime d'un tiers de sa valeur et complétait sa quantité. De même la brève imperfectionnait la longue; la semi-brève produisait le même effet sur la brève, et la minime sur la semi-brève.

La note qui en imperfectionnait une autre pouvait être placée avant ou après celle qu'elle imperfectionnait, ainsi qu'on le voit dans l'exemple suivant où les deux modes sont parfaits, le temps imparfait et la prolation mineure :



La longue qui précède la maxime, dans cet exemple, l'imperfectionne en lui retranchant le tiers de sa valeur et en complétant elle-même la perfection du mode. La brève liée à la longue suivante l'imperfectionne également et complète la perfection du mode mineur. Le point d'augmentation, qui suit cette brève, et la semi-

(1) .... Imperfectio est tertiæ partis proprii valoris totius notæ aut suarum partium abstractio. — *Tinctoris : Liber imperfectionum notarum musicalium.*

(2) Nous sommes obligés d'employer ce néologisme pour éviter de longues périphrases.

brève, imperfectionnent l'autre longue suivante et rendent parfaite la quantité équivalente au mode majeur parfait.
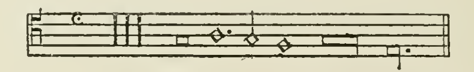
Le calcul des valeurs de notes qui en imperfectionnent d'autres n'était pas toujours aussi facile : il fallait souvent réunir des notes de valeurs minimes telles que les semi-brèves et les minimes, lesquelles étaient *disposées*, suivant l'expression alors en usage, pour en former un nombre complet avec lequel on pouvait imperfectionner les notes de grandes valeurs. On peut juger d'après cela des difficultés éprouvées par les chantres dans l'exécution, et combien d'erreurs étaient commises. Les chantres n'étaient pas seuls exposés à se tromper dans ces calculs, puisque Tinctoris remarque, à la fin du premier livre de son traité, que Domart, Barbingant (Barbireau) et Busnois, c'est-à-dire les plus célèbres compositeurs de son temps, se sont trompés dans la manière d'écrire certains passages d'imperfections. Pour donner un spécimen de ces complications, nous dirons que, par une règle générale, lorsqu'une note pouvait être divisée en trois parties, ce qui avait lieu dans les modes parfaits, dans le temps parfait et dans la prolation majeure, elle pouvait être imperfectionnée autant de fois, jusqu'à ce qu'elle fût réduite à sa moindre valeur. Par exemple, dans le mode mineur parfait, le temps étant parfait et la prolation mineure, la longue valait 27 minimes, nombre divisible en trois parties égales de 9 minimes chacune : le tiers étant retranché de ce nombre, restait 18; or ce nombre est lui-même divisible en trois parties égales, chacune de 6 minimes; le tiers en étant retranché, restait 12. Retranchant encore le tiers de ce nombre, c'est-à-dire quatre, il restait 8 minimes, nombre qui ne pouvait plus être divisé par trois et qui représentait la moindre valeur de la longue. Pour saisir la signification de ce calcul, il faut se rappeler que, lorsque le temps est parfait, il se compose de trois brèves, et que, si la prolation est majeure, elle a trois semi-brèves qui valent chacune trois minimes; or, trois fois trois égalent *neuf*, qui sont le produit de la prolation majeure, et trois fois neuf égalent *vingt-sept*, qui est le nombre fourni par le temps parfait. Le temps étant parfait et la prolation étant majeure, la longue valait donc 27 minimes. Si de ce nombre on ôte le tiers, en imperfectionnant la brève, le temps perd un tiers de sa valeur et n'a conséquemment plus que deux brèves; il fait donc ôter un tiers de 27, et il ne reste que 18 minimes pour la valeur de la longue. Si main-

tenant on imperfectionne la semi-brève, la prolation deviendra mineure et la brève ne vaudra plus que deux semi-brèves; il faudra donc ôter un tiers au nombre représentant la valeur de la longue, qui ne sera plus que de 12 minimes; mais, lorsque la prolation est mineure, les semi-brèves n'ont plus que la valeur de deux minimes; il faut donc supprimer un tiers du nombre 12, et il ne reste que 8 minimes pour la valeur de la longue, ce qui est en effet quand le temps est imparfait et la prolation mineure, car elle ne vaut alors que deux brèves, quatre semi-brèves et conséquemment trois minimes. C'est la combinaison représentée par le n° 16 de notre tableau des mesures. Telle est la théorie de l'imperfection des notes.

Les pauses pouvaient imperfectionner les notes parfaites aussi bien que les notes dont elles avaient la valeur; ainsi la pause de longue, placée devant ou après la maxime, l'imperfectionnait comme la longue elle-même. Il était ainsi des autres pauses répondant à la durée de la brève, de la semi-brève et de la minime.

Pour finir l'exposé sommaire que nous venons de faire du système de l'imperfection des notes parfaites, nous dirons qu'il y avait quinze modes d'imperfection de la maxime, sept modes d'imperfection de la longue, trois modes d'imperfection de la brève et un seul de la semi-brève. On comprend que l'explication de tous ces procédés pratiques de l'ancien système de notation ne doit pas trouver place dans une histoire de la musique. La seule chose qu'il nous paraît utile de faire connaître, en terminant ce qui concerne ce sujet, c'est qu'il y avait trois signes par lesquels on reconnaissait qu'une note était imperfectionnée. En premier lieu, lorsque des notes, en nombre imparfait, se trouvaient devant ou après une plus grande, elles indiquaient que celle-ci était imperfectionnée, à moins que ces notes ne se rapportassent à d'autres précédentes. Ainsi une seule longue ou trois brèves, placées avant ou après une maxime, étaient un signe certain que celle-ci n'avait plus que la valeur de deux longues. Il en était de même si une brève ou trois semi-brèves précédaient ou suivaient une longue, ou enfin si une semi-brève ou trois minimes étaient placées avant ou après la brève. Le deuxième signe de l'imperfection était la note elle-même remplie et noire, au lieu d'avoir sa forme blanche ordinaire. Si elle n'était remplie qu'à moitié, cela indiquait que la sixième partie seu-

lement de cette note en avait été retranchée. Enfin le troisième signe de l'imperfection était le point de division appliqué à une note, soit pour elle seule, soit pour elle et les autres; il indiquait que la note la plus grande susceptible d'être imperfectionnnée par elles, l'était réellement. Supposons l'exemple suivant :



Les quatre premières notes, ne formant que la valeur de deux brèves, ne peuvent retrancher le tiers de la maxime parfaite et conséquemment ne l'imperfectionnent pas; mais la longue dont cette maxime est suivie, et après laquelle est le point de division, l'imperfectionne en lui ôtant le tiers de sa valeur.

§ III.

DE L'ALTÉRATION DES NOTES.

L'altération des notes était le contraire de leur imperfection, puisque dans celle-ci on diminuait leur valeur et que dans l'altération on l'augmentait. L'altération résultait de cette règle : *Quand deux notes isolées d'une même espèce sont soumises au nombre ternaire, la dernière de ces notes est altérée* (1) : or, *altérée* signifie ici *doublée*. On voit qu'il s'agit d'une chose semblable à l'*altera brevis* de Francon et de ses successeurs, dont nous avons parlé dans le livre précédent (2). Nous demanderons encore, à ce sujet, ce que signifie la règle et comment il se fait que, de deux notes de même valeur, on soit obligé de doubler la seconde pour avoir le nombre de temps exigé par la mesure? S'il en était ainsi, n'était-ce pas qu'on n'avait point donné à la deuxième note la valeur qu'elle devait avoir? Or, comment peut-on dire, qu'en corrignant cette faute, on *altérait* la note? Évidemment cela n'a pas de sens; mais on s'égarait par suite du préjugé qui faisait considérer le nombre *trois* comme la perfection

(1) Prima generalis regula est quod ubicumque duæ notæ ejusdem speciei ternario numero subjectæ inveniuntur solæ, ultima earum alteratur. — *Tinctoris : Tractatus alterationum ; Cap. prim.*

(2) Liv. XII, chap. 8.

dans la mesure! Avec un principe faux, les conséquences doivent être de même nature : lorsqu'on supprime une surabondance de durée à une note pour la réduire à la proportion qu'elle doit avoir, cela s'appelle *l'imperfectionner*, et quand on ajoute à une autre note ce qui lui manque pour être dans les conditions de la mesure, on dit qu'elle est *altérée*. Ce langage est conforme aux idées.

Les règles qui concernaient les altérations étaient en assez grand nombre, mais la plupart avaient pour objet des choses de pratique qui seraient ici sans intérêt : nous nous bornerons à rapporter ce qui est relatif aux espèces de notes sur lesquelles se faisait l'altération : or, à l'exception de la maxime, toutes pouvaient y être soumises.

Si deux longues, dans le mode majeur parfait, se trouvaient isolées avant une maxime, la seconde était altérée parce que, devenant une maxime imparfaite, elle complétait le nombre ternaire avec la première longue.

Dans le mode mineur parfait, si deux brèves se trouvaient isolées avant une longue, la deuxième étant altérée et devenant une longue imparfaite, elle formait le nombre ternaire avec la première brève.

Dans le temps parfait, si deux semi-brèves étaient placées avant une brève, on altérait la deuxième qui, égale à une brève imparfaite, complétait le nombre ternaire avec la première semi-brève.

Enfin, dans la prolation majeure, si deux minimes isolées se trouvaient avant une semi-brève, la deuxième était altérée : elle donnait une semi-brève imparfaite et formait le nombre ternaire avec la première minime.

Il résulte de ces explications qu'il n'y avait pas d'altération dans les modes imparfaits, dans le temps imparfait et dans la prolation mineure. On n'altérait ni les ligatures, ni les pauses.

Tout ce qu'il y avait d'essentiel dans la théorie des notes altérées est contenu dans ce qui vient d'être dit.

§ IV.

DES POINTS MUSICAUX.

La notation de la musique n'a que le point d'augmentation : la conception de son usage, pour déterminer la quantité ternaire de la mesure, des temps et de leurs subdivisions, fut une des plus heureuses de ce système de notation. La simplicité de ce principe et sa

généralité ont fait disparaître les travers, les idées fausses, les contradictions et les obscurités de langage qu'avaient fait naître les anciennes notations noire et blanche. Cette dernière avait aussi le point d'augmentation ; mais elle en avait encore deux autres, semblables de forme, appelés les points *de division* et *de perfection*, dont les usages étaient très-différents. Il y en avait même un quatrième, à savoir le *point d'altération*, sur lequel il y a dissentiment entre la plupart des anciens auteurs didactiques. En cela, comme en tout ce qui concerne cette partie de la musique ancienne, il y avait obscurité et confusion.

Les définitions du point de division faites par les anciens auteurs, tels que Tinctoris et Gafori, ne sont pas satisfaisantes : « *il indique*, disent-ils, *qu'on doit séparer les notes moindres des notes les plus grandes, ou celles de valeurs semblables que, suivant la règle, elles devraient imperfectionner, ou avec lesquelles elles devraient être comptées* (1). » S'il en était ainsi absolument, le point de division serait d'un usage fréquent ou plutôt continuel ; or, c'est le contraire qui est vrai, car l'usage de ce point était rare; on ne le voit que dans quelques cas embarrassants et toujours pour ce qui concerne le nombre ternaire. Nous en avons acquis la preuve dans un grand nombre d'œuvres du quinzième siècle, notamment dans les cinq messes d'Obrecht imprimées à Venise, en 1503, par Petrucci, et dont toutes les parties ne nous ont pas fait voir dix cas de l'emploi du point de division. Bien que publiées seulement dans les premières années du seizième siècle, ces messes avaient été composées vers 1470 pour la cathédrale d'Utrecht. Au reste le point de division fut un des premiers accessoires de la notation blanche qui disparurent. Il ne s'appliquait que dans les quantités parfaites, c'est-à-dire dans les mesures ternaires, dont les maîtres belges firent cesser l'abus dans la seconde moitié du quinzième siècle, par l'usage fréquent qu'ils firent des mesures binaires dans leurs compositions.

Le *point de perfection* servait à indiquer que les notes majeures et parfaites ne devaient pas être imperfectionnées par les notes moindres

---

(1) Punctus divisionis est signum quo notæ minores a suis majoribus, aut similis suis similibus, quas hujus modi regulariter imperficerent, aut cum quibus numerari deberent dividi ostenduntur. — *Tinctoris Scriptum super punctis : musicalibus*, cap. II. — Cf. *Gafori : Musice utriusque cantus practica*, lib. II, cap. 12.

qui les précédaient ou les suivaient, parce que les combinaisons de l'harmonie exigeaient qu'elles restassent dans leur nature propre. Le point de perfection s'appliquait à la maxime dans le mode majeur parfait; à la longue dans le mode mineur parfait; à la brève dans le temps parfait et à la semi-brève dans la prolation majeure.

Quant au *point d'augmentation*, son effet, dans la musique ancienne, était le même que dans la moderne : il augmentait de moitié la valeur de la note près de laquelle il était placé, mais il n'était employé que dans les quantités imparfaites, lesquelles se rapportaient aux mesures binaires; ainsi, il se plaçait après la maxime dans le mode majeur imparfait, après la longue dans le mode mineur imparfait, après la brève dans le temps imparfait, et après la semi-brève dans la prolation mineure. Il est à peine croyable qu'après avoir trouvé le moyen si simple et si facile de former des quantités ternaires par cette modification des quantités binaires, les musiciens du quinzième siècle aient persisté dans l'usage du système si compliqué et si contraire à la raison des modes parfaits et imparfaits, du temps, c'est-à-dire de la mesure dans les mêmes conditions, et des prolations majeure et mineure. Ce qui étonne plus encore, c'est que de tant d'écrivains qui traitèrent alors, et même plus tard, des principes de la musique avec une science relativement profonde, pas un seul n'a entrevu la possibilité ni la nécessité de cette transformation. La réforme ne commença qu'au seizième siècle, et l'on n'y employa pas moins de cent cinquante ans.

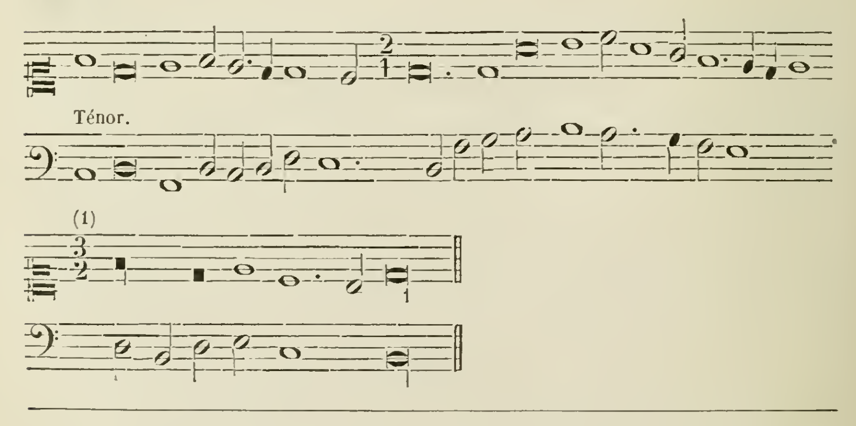
CHAPITRE QUATRIÈME.

LES PROPORTIONS DANS LA MUSIQUE DU XVe SIÈCLE.

Vers la fin du quatorzième siècle commença l'usage d'employer, dans la composition de la musique, des proportions différentes dans les chants des voix qui concertaient. Dufay paraît avoir été le premier maître qui en donna des exemples dans sa *messe de Saint-Antoine*, citée à ce propos par Tinctoris. La plupart des maîtres adoptèrent cette nouveauté : ils n'y réussirent pas toujours, suivant l'opinion du savant didacticien qui vient d'être nommé : « Divers compositeurs renommés « et que j'admire, dit-il, ignorent absolument les proportions musi-

« cales, ou du moins n'en ont qu'une connaissance très-imparfaite et « notent d'une manière défectueuse celles qu'ils connaissent, bien « qu'ils fassent preuve de génie et de lucidité dans les autres parties « de leurs compositions; il n'en est ainsi que parce qu'ils ignorent « l'arithmétique. » Bien que cette conclusion puisse paraître singulière à propos de composition musicale, elle est néanmoins juste, car les sons forment des rapports entre eux, et toute proportion est un rapport de nombre. Nous ferons voir dans la suite de ce chapitre que des rapports de ce genre sont rentrés depuis longtemps dans la musique moderne et qu'ils y sont d'un usage habituel sans qu'on le remarque.
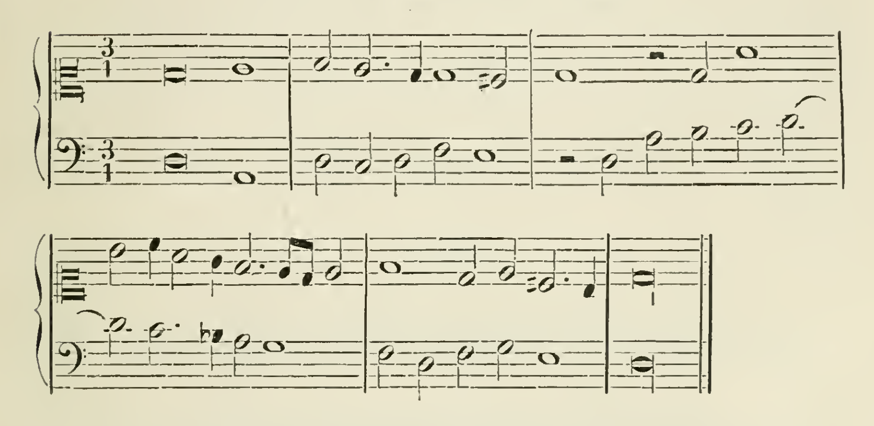
Tout rapport est égal ou inégal : il est égal dans la musique lorsque les différentes voix d'une composition ont des valeurs semblables, ou binaires ou ternaires; le rapport est inégal quand une des voix a des valeurs plus grandes ou plus petites qu'une autre. Or, ces deux voix étant destinées à chanter harmonieusement ensemble et dans les mêmes temps de la mesure, il est évident que celle qui a des valeurs plus grandes que l'autre, ou en plus grand nombre, doit en accélérer le mouvement dans une certaine proportion, afin que les temps qui coïncident se fassent entendre ensemble par les deux voix. Pour éclaircir cette explication par un exemple, nous le prenons dans la notation ancienne, qui est celle dont nous avons à faire connaître l'emploi dans les proportions et nous l'expliquerons par la traduction en notation moderne. Voici cet exemple :



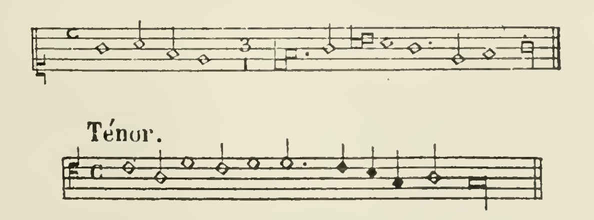
(1) Le savant Tinctoris, si habile qu'il fût et si sévère pour des musiciens tels que Ockeghem

La mesure est la même dans les deux voix au commencement de cet exemple : plus loin on voit le chiffre $\frac{2}{1}$ dans la voix supérieure, ce qui indique qu'elle est en proportion avec le *ténor*, et conséquemment qu'il faut diminuer de moitié la valeur de ses notes; puis vient le chiffre $\frac{2}{3}$ qui indique que la même voix est dans le rapport de 3 à 2 avec le ténor, et qu'il faut réduire ses notes par l'indication de cette proportion :

TRADUCTION EN NOTES MODERNES.
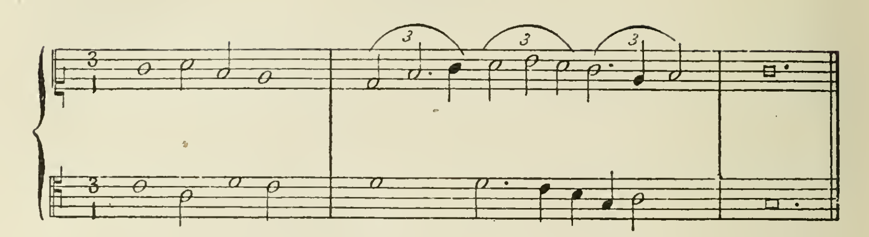


Le genre multiple d'inégalité est celui par lequel un nombre en contient un autre exactement plusieurs fois. S'il le renferme deux fois, la proportion est *double*, comme dans l'exemple précédent. Si le nombre plus petit est contenu trois fois dans le plus grand, la proportion est *triple*, comme dans cet exemple :
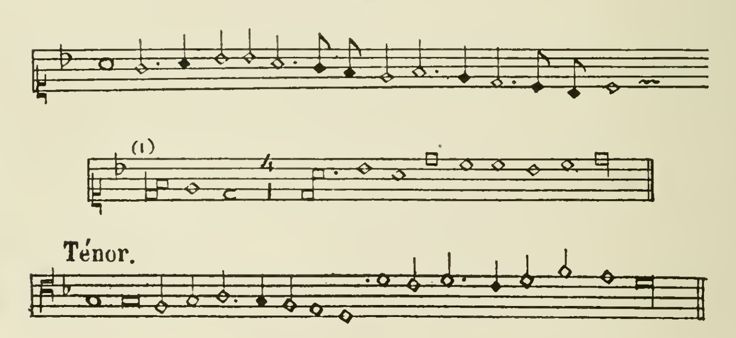


---

et Régis, s'est trompé ici dans l'indication de la proportion, qui n'est pas 3 : 2, car c'est la continuation de la proportion double, les brèves du superius égalant dans le temps les semi-brèves du ténor. Ce sont les notes noires, mal placées en cet endroit, qui ont causé son erreur, car elles sont dans la proportion sesquialtère sans qu'il soit nécessaire de l'indiquer par des chiffres.

TRADUCTION.
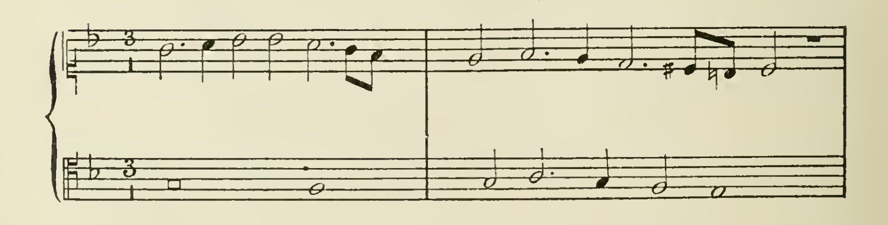


On voit que, dans ces proportions, la valeur des notes diminue en raison de ce qu'elle paraît augmenter, parce que les nécessités de la mesure obligent à en accélérer le mouvement. Par exemple, dans la proportion quadruple, où le rapport est comme 4 à 1, la valeur du temps réel des notes est le quart de ce qui est indiqué par la notation.
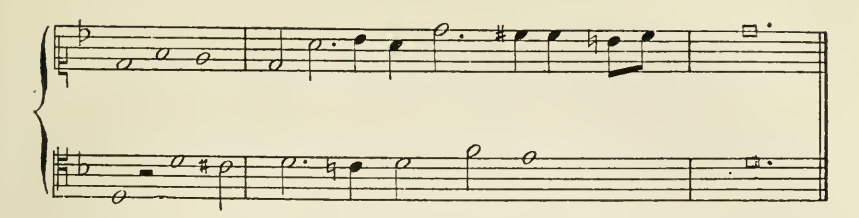
EXEMPLE.



TRADUCTION.
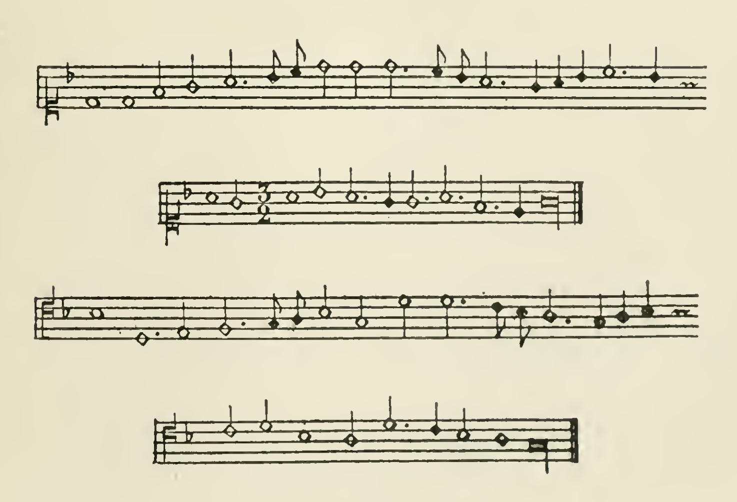


(1) Il y a évidemment en cet endroit une faute de notation pour la valeur des notes, à moins que ce ne soit un des premiers exemples de la réforme par laquelle la ligature avec la queue placée en haut et à gauche cessa d'indiquer des semi-brèves et devint une ligature des brèves : cette réforme se fit à la fin du quinzième siècle.



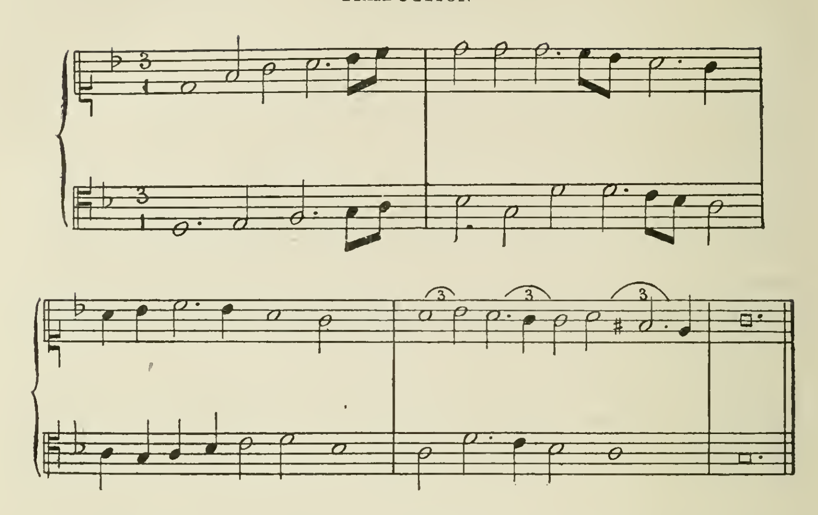
Il y avait parfois, dans l'ancienne musique, des passages en proportions quintuple et sextuple, mais nous ne croyons pas devoir en donner des exemples, ce que nous avons dit du genre multiple nous paraissant suffisant pour en faire comprendre le système dans toutes ses proportions.

Le genre *superparticulier* ou *surparticulier* est celui dans lequel un nombre en contient entièrement un autre plus petit et de plus une de ses parties, par exemple la moitié, le tiers, le quart, et ainsi des autres fractions. Si le nombre le plus grand contient le plus petit, plus la moitié de celui-ci, la proportion est appelée *sesquialtère.* Les anciens musiciens lui donnaient aussi le nom de *hémiole*, des deux mots grecs ἥμισυς, *moitié*, et ὅλος, *tout*, c'est-à-dire, la moitié et le tout. Si le nombre plus grand contient l'autre, plus le tiers, la proportion est *sesquitierce*, le quart, *sesquiquarte* et ainsi du reste. La proportion *sesquialtère* se marquait dans l'ancienne musique par les chiffres $\frac{3}{2}$.

EXEMPLE.

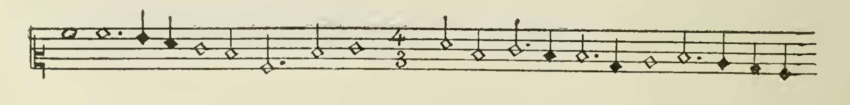


TRADUCTION.

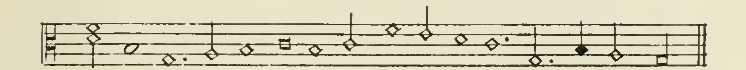


La proportion sesquialtère, c'est-à-dire de trois pour deux, est entrée dans le système de mesure de la musique moderne par les triolets et les sextilets lents et vifs : il en existe aussi des applications plus remarquables dans certaines combinaisons de mesures à $\frac{6}{8}$ avec $\frac{2}{4}$, de $\frac{12}{8}$ avec C, et de $\frac{9}{8}$ avec $\frac{3}{4}$. Ces choses seront expliquées dans la partie de notre Histoire où sera exposée la théorie de la mesure et du rhythme de la musique de l'époque actuelle : on y verra aussi ce que l'art peut encore acquérir en se développant dans cette voie.

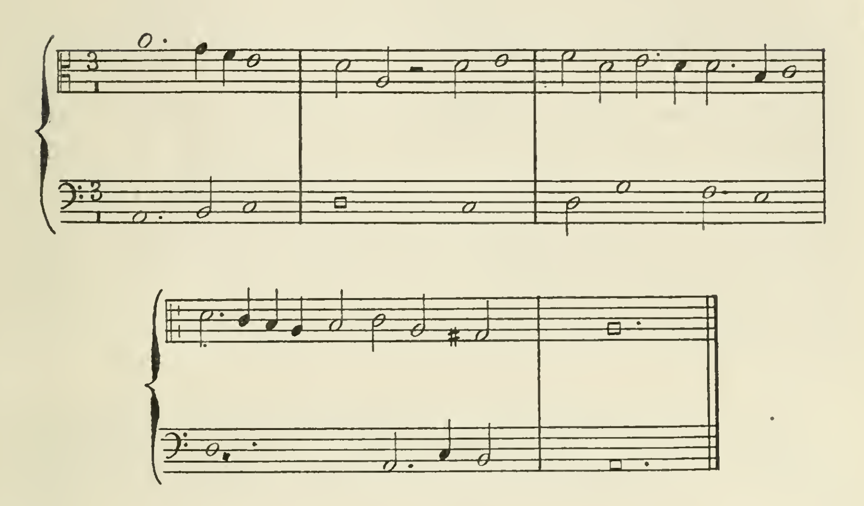
La proportion *sesquitierce*, c'est-à-dire, dans le rapport de 4 à 3, a été employée par quelques musiciens du quinzième siècle ; mais plus rarement que la sesquialtère : le rhythme en est moins saisissable, car plus on s'éloigne des rapports simples, plus rare est la coïncidence des temps entre les deux voix. Dans cette proportion, la première note de quatre, chantée par une voix, et la première de trois, chantée par l'autre, sont les seules qui résonnent ensemble : toutes les autres sont alternatives, comme on le voit ici :
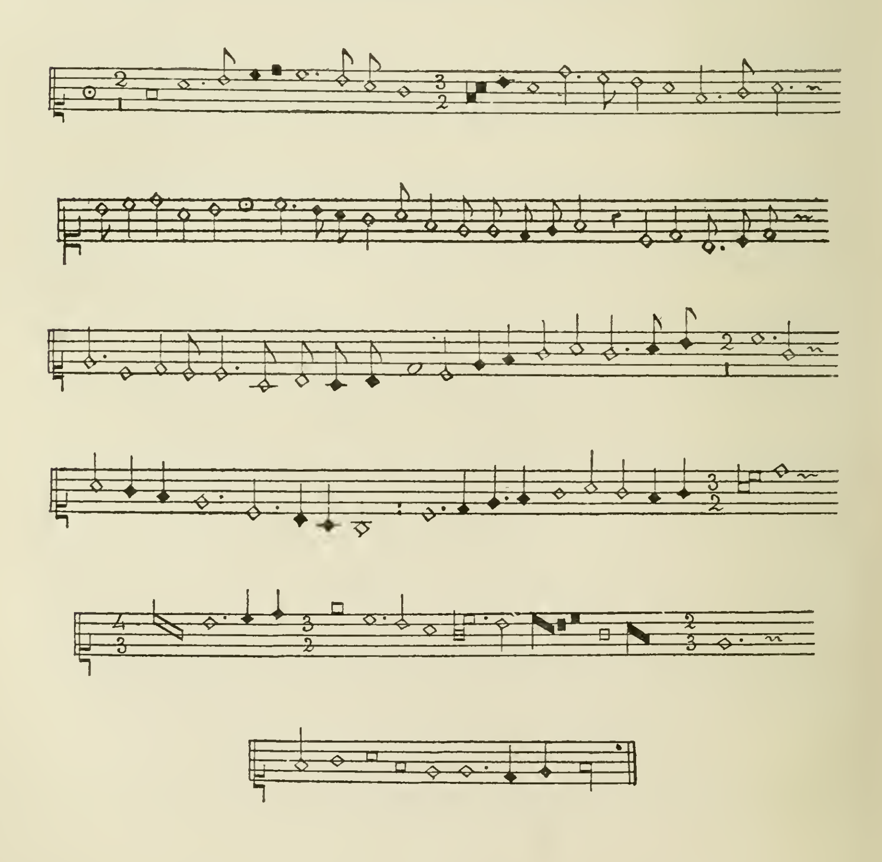






TRADUCTION.
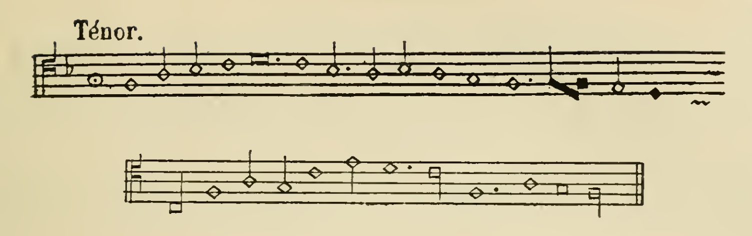


On appelait *sesquiquarte* la proportion de 5 à 4 : cette même proportion existe dans quelques chants populaires des temps modernes et plusieurs compositeurs en ont fait usage sous le nom de *mesure à cinq temps;* mais, à vrai dire, les mélodies qu'ils ont écrites ainsi sont en mesure alternativement à trois temps et à deux.

Toutes les autres proportions dont parlent Tinctoris et Gafori ne sont que de pures spéculations arithmétiques desquelles il serait impossible de former un rhythme saisissable ou supportable : telles sont la *sesquiquinte,* dont la proportion est de 6 à 5; la *sesquioctave*, comme 9 est à 8; les proportions du *genre surpartient*, comme 5 est à 3, 7 est à 5, 7 est à 4, 9 est à 5; celles du *genre multiple surparticulier*, comme 5 est à 2, 7 est à 3, 11 est à 5; et, enfin, celles du *genre multiple surpartient*, comme 8 est à 3, 12 est à 5, 11 est à 4, et autres plus compliquées encore, toutes étant inadmissibles par le sentiment rhythmique. Les maîtres du quinzième siècle employaient quelques-unes de ces proportions en raison de leurs rapports plus ou moins directs avec les modes et temps parfaits ou imparfaits, ainsi qu'avec les prolations majeure et mineure; cependant, quelque soin qu'ils aient

pris de limiter à un petit nombre de valeurs de temps l'usage qu'ils en faisaient, ils ne pouvaient empêcher le désordre de ces notes qui tombaient toujours à faux et produisaient des contre-temps perpétuels et blessants pour une oreille quelque peu exercée. De là vient, sans aucun doute, que toutes ces formules antimusicales disparurent dans le seizième siècle, sauf la proportion double et la sesquialtère. Quelques messes des musiciens qui vécurent à la fin du quinzième siècle ont des exemples de changements de proportions; mais celles qui viennent d'être indiquées et la *sesquitierce* sont les seules dont ils aient fait usage. Voici un des exemples les plus difficiles qu'on puisse rencontrer de ces proportions variables. Le temps étant parfait, les longues et les brèves doivent être augmentées d'un tiers, et, bien que dans la proportion double les valeurs soient diminuées de moitié, les semi-brèves n'en reçoivent pas moins l'augmentation du tiers, parce qu'elles sont proportionnelles au temps parfait.





TRADUCTION.

Proportion double.

Proportion sesquialtère.

Temps parfait.
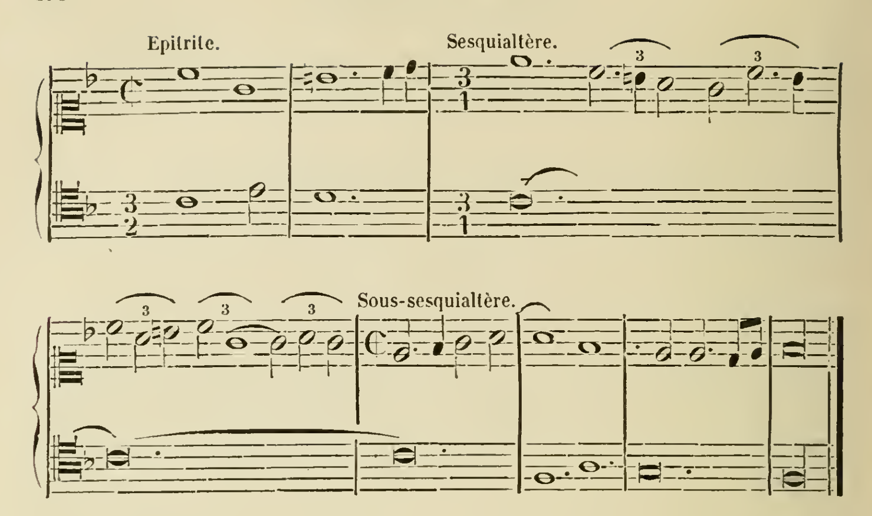
Proportion d'égalité dans la

prolation majeure.

Proportion d'inégalité de la prolation majeure à la mineure.

Proportion double.

Sesquitierce.



Dans l'explication que nous venons de donner du sujet obscur et compliqué des proportions appliquées à la musique, nous nous sommes efforcé d'être à la fois concis et intelligible : le lecteur décidera si nous avons atteint notre but. Les auteurs anciens qui ont été nos guides ont traité cette matière avec de grands développements, parce qu'ils avaient pour objet d'enseigner à leurs contemporains les règles de la facture des proportions; rien de semblable ne doit trouver place dans l'Histoire de la musique. Ce qu'elle doit dire, c'est ce qu'étaient les proportions dans les rapports des temps de la mesure, les divers usages qu'on en a fait, et ce qui en est resté dans la musique moderne. Peut-être se trouvera-t-il des personnes qui seront d'avis que nous aurions dû ne rien dire d'une partie de l'ancienne musique oubliée depuis plus de trois siècles et qui ne peut plus être utile : à cette objection, nous répondrons que tout le monde ne cherche pas les mêmes choses dans les livres et que s'il est des lecteurs qui n'ont nul souci de savoir ce qu'étaient les proportions de la musique du quinzième siècle, il en est d'autres que ce sujet intéresse au point de vue historique. Ce qui fait la valeur d'une histoire générale de la musique, c'est qu'elle fournit des renseignements sur l'immense variété de formes par lesquelles l'art a passé avant d'être ce qui nous charme aujourd'hui. Rien de plus pitoyable que ce qu'on a désigné, dans les diverses époques du moyen âge, par les noms de *diaphonie*, *organum* et *déchant :* l'homme le moins civilisé ne pour-

rait pas supporter aujourd'hui l'audition de cette musique, la seule qui fût connue en Europe pendant huit siècles ; cependant il serait impossible de retracer l'histoire complète de l'harmonie, sans faire connaître combien furent grossiers les premiers essais de la musique des sons simultanés et quels étranges préjugés entravèrent longtemps la marche de son développement régulier. Voilà pourquoi il était nécessaire d'expliquer ce qu'ont été la diaphonie, l'organum et le déchant. Il en est de même de la mesure et du rhythme de la musique moderne : ce qui est intéressant, c'est de les voir sortir des modes, des temps, des prolations et des proportions de l'ancienne musique.

Ici s'arrête le manuscrit de l'auteur. Quelques pages, les dernières tracées par sa main, suivaient encore; elles contenaient le commencement d'un chapitre intitulé : *Progrès de l'harmonie et du contrepoint. — Prédominance des compositeurs belges dans la seconde moitié du XVe siècle.* Elles ont été retranchées de ce volume auquel elles n'auraient ajouté qu'un fragment laissant incomplète la solution de la question dont on vient de lire l'énoncé. On reproduira seulement ici le début de ce chapitre inachevé, pour montrer quel était l'ordre d'idées que l'auteur allait aborder au moment où son travail a été suspendu :

« Après que la musique fut entrée dans le domaine de l'harmonie pure par les travaux des maîtres qui écrivirent vers la fin du quatorzième siècle et dans la première moitié du quinzième, il y eut un temps pendant lequel aucune transformation, aucun progrès sensible ne se firent apercevoir. Les musiciens, chantres ou contrepointistes d'alors, crurent, selon toute probabilité, que l'art était parvenu à la perfection, opinion qu'on voit se reproduire à toutes les époques et qui persiste jusqu'à ce qu'un esprit audacieux, ayant entrevu des voies nouvelles, s'y jette résolûment et substitue d'autres formes à celles qui étaient connues et admirées. L'examen de ce qui reste des œuvres de Domart, d'Éloy, de Fauques et de Barbireau n'y fait reconnaître, en effet, rien qui soit essentiellement dif-

férent de la musique de Dufay, de Dunstaple et de Binchois. Des harmonies correctes de consonnance, mais souvent incomplètes; quelques indications passagères d'imitation des phrases d'une voix par une autre, enfin le thème des compositions pris dans la mélodie d'un chant populaire ou dans quelque fragment de l'antiphonaire ou du graduel, tel est le sommaire de tout ce qui se trouve dans les messes, les motets et les chansons des maîtres qui viennent d'être nommés. Dans la seconde moitié du quinzième siècle, le cadre s'élargit ainsi qu'on va le voir. »

A ce passage succédait une analyse des œuvres d'Ockeghem, accompagnée de quelques exemples notés de certaines formes nouvelles dont l'art fut redevable à ce maître. C'est au mois d'avril 1871 que l'auteur écrivait ces lignes : il était occupé à transcrire un passage du *Benedictus* de la messe *Ad omnem tonum* d'Ockeghem, quand il ressentit les premières atteintes du mal qui devait l'emporter.

Bien qu'ayant entrepris à un âge avancé la composition du grand ouvrage auquel il ne lui fut pas permis de mettre la dernière main, l'auteur pouvait espérer de le terminer. Doué d'une puissante organisation, il avait la perspective de nombreuses années non-seulement d'existence, mais encore d'activité intellectuelle. La force de volonté dont il était doué et qui lui avait fait surmonter maint obstacle dans le courant de sa longue et laborieuse carrière, lui donnait une confiance absolue dans la réalisation de ses desseins. L'entier achèvement de son œuvre était pour lui plus qu'un espoir ; c'était une certitude. Il songeait même déjà aux nouveaux ouvrages qu'il exécuterait après avoir fait paraître le dernier volume de l'*Histoire générale de la musique*. D'ailleurs cette histoire n'était pas un livre à faire; depuis longtemps il existait dans sa pensée; il n'y avait guère moins d'un demi-siècle qu'il était l'objet de ses méditations et de ses recherches.

Sans les événements politiques de 1870, l'*Histoire générale de la musique* eût été entièrement achevée. Ces événements affectèrent profondément l'auteur. En voyant la force brutale prédominer et les choses de l'intelligence délaissées, pour longtemps peut-être, il

fut pris d'un grand découragement. Il s'inquiétait pour l'humanité et pour lui-même d'un état de choses qui pouvait influer fatalement sur les destinées de l'Europe conduite par la guerre à la perte de tous les bienfaits de la civilisation. Que deviendrait, dans ce chaos, tout ce qu'il aimait : la philosophie, les sciences, les arts et les lettres? L'auteur voyait, à la suite de l'investissement de Paris, interrompre l'impression du troisième volume de son ouvrage, et il ne pouvait former aucune conjecture sur l'époque où les événements permettraient que ce travail fût repris. Il se prenait à douter que la satisfaction lui fût donnée de conduire jusqu'à la fin sa tâche affectionnée. L'obstacle inattendu devant lequel venait se heurter sa volonté, cette fois impuissante, n'était pas entré dans ses prévisions; quelque confiance qu'il eût dans ses forces, dans sa persévérance et dans le sort qui jusqu'alors avait favorisé ses travaux, il savait que les jours d'un homme de son âge étaient comptés et considérait comme funeste le moindre retard. Quoi qu'il en soit, sa laborieuse activité ne se ralentit pas, au contraire; il semblait chercher dans une application assidue une diversion à de sombres préoccupations. Il passa dans son cabinet tout l'hiver de 1870 à 1871, ne sortant pour ainsi dire pas, uniquement occupé de la rédaction de son grand ouvrage. Cette réclusion obstinée, jointe à un travail sans relâche et à de tristes pensées, affaiblit sa constitution. La direction des concerts du conservatoire, qu'il avait jusqu'alors considérée comme une occasion d'exercice salutaire, lui causa une fatigue inusitée. Le 9 avril 1871 eut lieu le dernier concert de la saison. Le lendemain il avait repris ses occupations accoutumées, lorsqu'il fut subitement frappé d'une prostration nerveuse dont les premiers symptômes inquiétèrent son médecin et présagèrent une issue funeste. Durant les quinze jours pendant lesquels sa robuste constitution lutta contre les progrès du mal dont il était atteint, il ne cessa pas de parler de l'ouvrage auquel il avait consacré les dernières années de sa vie, demandant au ciel de lui laisser le temps de l'achever. Ce vœu ne devait pas être exaucé.

L'auteur laissait le troisième volume de l'*Histoire générale de la musique* en voie d'impression ; le manuscrit du quatrième volume

entièrement terminé et celui du cinquième auquel il manquait quelques chapitres, pour qu'il conduisît le lecteur jusqu'à la fin de la longue période du moyen âge. Peu de temps avant sa mort, il se félicitait d'avoir fini de traiter toutes les questions épineuses : celles de la musique des Orientaux et des Grecs, celles de la liturgie des églises d'Orient et d'Occident, des notations du moyen âge et des monuments de l'art de cette époque, de l'origine et des développements de l'harmonie, etc. Il voyait approcher le moment où, comme il le disait lui-même, il n'aurait plus qu'à écrire au courant de la plume, et cet instant, à peine entrevu, allait lui échapper.

Surveiller l'impression des manuscrits laissés par l'auteur était une mission délicate, difficile. Celui qui écrit ces lignes n'hésita pas à s'en charger, sachant que nul ne l'aurait remplie avec autant de sollicitude et de dévouement, car pour lui c'était l'accomplissement d'un pieux devoir. D'ailleurs il avait, plus que personne, à sa disposition les moyens de s'acquitter de cette tâche, étant conservateur de la Bibliothèque royale de Belgique où est actuellement déposée la riche collection d'œuvres musicales et d'écrits sur la musique formée par l'auteur, et pouvant vérifier, dans la correction des épreuves, l'exactitude typographique de toutes les citations que celui-ci avait faites, d'après des textes en sa possession. L'écriture du manuscrit est très-nette et très-lisible ; mais si quelque doute pouvait s'élever sur l'interprétation d'un mot ou d'une phrase, le véritable sens de la pensée de l'auteur ne pouvait pas échapper à celui qui, ayant vécu constamment avec lui, ayant été initié jour par jour à la marche de ses travaux, ayant reçu la communication de toutes ses idées, s'était accoutumé à le comprendre à demi-mot. Le soin scrupuleux avec lequel le texte de l'auteur a été reproduit pourra être vérifié, attendu que le manuscrit entier de l'*Histoire générale de la musique* sera déposé à la Bibliothèque publique de Bruxelles où chacun pourra le comparer aux volumes imprimés. L'auteur avait laissé, pour l'exécution des planches : fac-simile d'exemples de musique ancienne, figures d'instruments, etc., des indications auxquelles on s'est conformé exactement. On a voulu que la publication fût telle qu'elle eût été, s'il y avait présidé lui-

même; on l'a voulu avec résolution, avec persévérance, avec un zèle pieux, et l'on a l'espoir d'y avoir réussi.

Si quelques fautes avaient été commises, en dépit des précautions qu'on a prises pour les éviter, il est bon qu'on sache qu'elles ne sont point imputables à l'auteur et que c'est celui dont la signature va suivre qui en est seul responsable.

Édouard FÉTIS.

Juin 1876.

FIN DU CINQUIÈME ET DERNIER VOLUME.

TABLE ANALYTIQUE

DES MATIÈRES CONTENUES DANS CE VOLUME.

LIVRE DOUZIÈME.

LA MUSIQUE AUX DOUZIÈME ET TREIZIÈME SIÈCLES.

LIVRE TREIZIÈME.

LA MUSIQUE AUX QUATORZIÈME ET QUINZIÈME SIÈCLES.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES DU CINQUIÈME ET DERNIER VOLUME.

pt .y
tres so
ati